

## لعلّ المنكرى..!

مدير التحرير

للنشر أهميته وفوائده التي لا تحصى، ولصداء غبطة، وإحساس بفوزٍ ما، أو إنجازٍ على أقل تقدير؛ هذا ما لا يختلف عليه، وبالتالي فإن من الممكن فهم سعي الكتاب إلى نشر موادهم في الدوريات المتنوعة من حيث الموضوعات والاختصاصات ومواعيد صدورها اليومية أو الأسبوعية... وصولاً إلى الحولية. ولكن الذي لا يبدو مقبولاً أن تطفئ رغبة ظهور الاسم في مقدمة أو نهاية المادة على الاهتمام بالمادة ذاتها، والتأكد من جودتها وسلامتها اللغوية والطباعية، ومناسبتها لهذه الدورية أو تلك؛ ناهيك عن التكثير بجذبتها وتزيها وانسجامها مع تخصص الدورية، أو المنهج العام للنشر فيها، أو بالحد الأدنى - صلاحيتها للظهور والانتشار والقراءة... <http://Archivebeta.Sakhril.com>

وليس غاية هذا الكلام القول أن تُصنَّع المادة وفق "قوانين" الدورية، وأن تكون موافقتها لأمزجة المحررين أو ظروف التحرير الشرط الأساس لإرسالها إلى هذه الدورية أو تلك، ومن ثم قبولها ونشرها، إضافة إلى هدف الحصول على المكافأة المقررة، والاعتماد على العلاقات الشخصية.. وسوى ذلك من السليات التي تحول دون ازدياد نسبة ما يستحق النشر فعلاً في الدوريات. ومن هذه السليات: إرسال نسخ عديدة لمادة واحدة إلى دوريات مختلفة، أو إرسال مادة منشورة سابقاً بأية وسيلة نشر لإعادة نشرها، أو دفع مادة قديمة مؤلفة أو مترجمة للنشر دون مراجعتها والتأكد من صلاحيتها للنشر في هذا الوقت...

إن الغاية من هذا الكلام، أن يقدم الكاتب مادة مهمة مفيدة ومناسبة إلى الجهة التي تنتظر مثل هذه المادة، أو تجد المادة - فيها مكاناً يليق بها، وتحظى بالمتابعة والسؤال عنها وعن صاحبها والحوار حولها، وربما العودة إليها في وقت لاحق.

وإذا كان هذا الأمر مطلوباً مراعاته في الدوريات المتنوعة، ولا سيما الثقافية منها، فإن ما هو مطلوب من نشر كتاب أكثر بكثير... ومن الغريب أن تستهل القضية إلى درجة تدهش فيها لطباعة كتب، بمستوى فني أو فكري لا يسرّ ويأخطأ في التوثيق أو الإرجاع أو الاستشهاد أو اللغة...

ويتضاعف الاستغراب إذا ما كان صاحب الكتاب ممن لهم حضور في الساح الأدبية أو الثقافية بشكل عام.

وسرعان ما تكشف أن الكتاب يتكوّن من عدد من المواد ذات موضوعات متقاربة أو متباعدة، وكتبت متفرقة وبمناسبات مختلفة، ويمكن أن يتضمن بعضها أفكاراً مكرورة، ونصوصاً متشابهة أو متماثلة، ومواقف مستعادة... أما إذا كانت مواد الكتاب مترجمة، فالملاحظات تزداد من حيث التباعد أو المقاربة، أو التفاوت في الأهمية... ولن يبرر ذلك وضع "مختارات" على الغلاف، لأن الاختيار يفترض الجودة والتميز والخصوصية...

والأمر الذي يكاد يغفله البعض ممن ينشرون، أنه بقدر ما بشكل ظهور المادة حضوراً إيجابياً للاسم الذي يرافقها، إذا ما قدمت جديداً، أو أبرزت رأياً مغايراً، أو أسهمت بإيجابية في الحراك الثقافي...

فإن ما ينشر يمكن أن يكون شاهداً ضد صاحبه، إذا ما كان دون المستوى المطلوب، وهو دليل إثبات يصعب التبرؤ منه، أو التخلص من تبعاته، وينسحب هذا على كل ما ينشره الكتاب في الدوريات أو الكتب. وإذا ما كان من الممكن أن تختلف وجهات النظر في المواد الإبداعية على الرغم من الانطباع العام الذي يمكن أن يقوم، فإن الموضوعات البحثية تقتضي الدقة والموضوعية والمصادقية والتوثيق، ويزداد الأمر إلحاحاً فيما يتعلق بالمواد المترجمة، لأن من يتقدم لتحمل هذه المسؤولية ينبغي أن يكون متمكناً من أدواته، ولا يعتمد على قلة مثقني اللغة الأجنبية، وندرة المطلعين على المادة في لغتها الأصلية...

إنها أفكار ليست جديدة، ولكن الواقع يستوجب إعادة طرحها.. لعل الذكرى تنفع...!!!

## الموازنة في علوم البلاغة والأساليب أساس في الترجمة

بقلم: عبد الكريم اليافي

### توطئة

نشرت مجلة "ديوجين" التي تصدر برعاية المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية وبمعمونة اليونيسكو في عددها السابع والخمسين مقالاً تناول مشكلة الترجمة الأدبية من شعر ونثر، وناقش النظريات التي تمنح إمكاناتها ويسرّها واقترح الأساس الذي يصحّ أن تقوم عليه الترجمة، وهو الموازنة في علوم البلاغة بوجه عام. والمقال حافل بتلخيص الآراء المسبوقة في هذا الميدان ومقابلة بعضها ببعض، كما هو حافل بملامح بارزة تتعلق بالنقد الأدبي من خلال الترجمات الأدبية في اللغات العالمية كالإنكليزية والألمانية والفرنسية والروسية. وتلك الملامح تمس طبائع هذه اللغات وآدابها ومختلف الأساليب المعروفة فيها.

ولما كان هذا البحث يتأمل عدة لغات وآداب ويوازن بين جوانبها كان أقرب ما يكون إلى العلم إذ "لا علم إلا بالكلية" كما قيل منذ القديم. فأردنا أن نعرضه باللغة العربية كي يتم الانتفاع به في ميادين النقد والترجمة ومقابلة الأساليب بعضها ببعض وتبين العقبات المعترضة وتخطي تلك العقبات عند صحة الإرادة وطواعية اللغة وغناها.

ويستشف قارئ البحث تبحر صاحبه في لغات متعددة وفي آداب تلك اللغات وفي ترجمات كنوز بعضها إلى بعض كما يستشف منه أحكاماً نقدية تتعلق بتلك اللغات وآدابها وبلاغة كل منها وأساليبها المتفاوتة مع اقتراحات مفيدة بإنشاء

قواعد عامة تسهل الترجمات الأدبية ، فتقتل ثمرات العقول والفرائح والقلوب من أمة إلى أخرى.

كاتب هذا المقال إفيم إتكند Efim Etkind أستاذ في معهد تروبي في لينتغراد (سانت بيترسبورغ) ولعل الأديب العربي حين يطلع على مشكلات الترجمة بين تلك اللغات يجد مشكلات الترجمة إلى العربية طبيعية ولا حاجة إلى المبالغة فيها. وسياق المقال يشير إلى ضرورة الاطلاع الواسع على مفردات اللغة ونحوها وخزائنها أدائها ونهج البيان فيها وأساليبه ومهارة المترجم العبقري الذي يباري المؤلف الأصلي. هذا وقد نوه المؤلف بثناء اللغة الروسية وإيجازها وجمالها. ولا ريب في ذلك عندنا. ولكن اللغة العربية أكثر ثراءً وأوسع صدرًا وأعمق غورًا وأوجز بيانًا وأطوع مراعاة لمقتضى الحال. أما اللكنة وأما العي وأما الرطانة في الأقلام الحديثة فمن قلة الإلمام بجواهر اللغة. ولا يكفي أن يتكلم المرء عندنا باللغة الدارجة حتى يبيع لنفسه القدرة على البيان الصحيح والتعبير الدقيق.

ولم يعرض صاحب المقال للغة العربية وآدابها إذ كان بعيداً منها. ولا شك أن سهولة البيان وصعوبة متوطنتان بدرجة ثقافة الشعب وحضارته كما هما متوطنتان بأصالة اللغة وخصائصها الطبيعية الذاتية.

ولقد كانت اللغة العربية في العصور الطويلة السالفة ولدى شعوب كثيرة لغة الحضارة والعلم والأدب والتجارة والفلسفة والدين والصناعة والطب والحديث المذهب وغير ذلك. ثم توارت في هذا العصر بعض الشيء عن الميادين العالمية. والتبعية في هذا تقع على صروف التاريخ وكوارث الزمان ، مع أن العناية بها عناية بالتراث الإنساني الخالد ، ومع أن دعمها في الوقت نفسه مناوئة للتخلف إذ كانت اللغة أداة جمع وتوحيد ، كما هي مطية تقدم وقوة ، وكما هي أيضاً وسيلة تدقيق في الفكر ، وتحقيق محكم في العمل ، واطمئنان راسخ إلى الذات وإلى هوية المجتمع وتواصل دائم في الحضارة الإنسانية.

ولعل هذا المقال الذي وجدته حاضراً بين أوراقى الكثيرة، يشحذ من عزائم أبنائنا لبذل الجهود في تعرف مزايا لغتنا الراقية الغنية العظيمة إلى جانب تعرفهم مزايا اللغات الأخرى.

## 1 -

ظهرت في القرن العشرين علوم مشتركة جديدة يقوم كل منها على تخوم علوم أخرى معروفة. من هذه العلوم الجديدة الكيمياء الحيوية والكيمياء الفيزيائية وعلم الأحياء الآلي (بيونيك). أما في العلوم الإنسانية فيمكن أن نذكر علم الأساليب بين العلوم المشتركة *la stylistique*. موضوع هذا العلم مترادف أدوات التعبير لانتقاء أفضلها فيما يناسب مقتضى الحال. والترادف هنا مأخوذ من قولنا لفظان مترادفان. ونستعمله هنا بأوسع معانيه، ولا سيما في مجال البيان الأدبي. وبهذا الاعتبار يقع علم الأساليب هذا بين نظريات الأدب وبين علوم اللغة. وبسبب هذا الموقع يتعذر أن تنشأ نظرية في فن الترجمة لا تلم إلماً كافياً به ويعلمون أخرى وإن المترجم لا يطلب إليه أن يبدع أثراً جديداً بكل ما يشتمل عليه لفظ الإبداع الأدبي من صهر للموضوع ومن أفكار بليغة ومن فلسفة فنية وصور بيانية بحيث يأتلف ذلك كله وتتماسك عناصره تماسكاً قوياً. وإنما يطلب إليه أن يعيد إبداع أثر وجد من قبل وذلك بأن يعتمد على جملة متضافرة من سبل بيانية ولغوية أخرى غير السبل التي سلكها الأثر الأصلي، فهو ينقل الأصل إلى نظام من الإشارات نشأ وتعين في سياق تاريخي وثقافي وأدبي آخر، وفي تركيب لغوي آخر أيضاً. ليس من مقاصد نظرية الترجمة أن تهين قواعد وأن تقدم نصائح للمترجمين، وإنما مقاصدها التنسيق بين أمور عامة يزاولها المترجم في إبان عمله واستخلاص عناصر منها على صعيد التجربة يستيسر تحليلها.

إن الأثر المترجم إذا كان فناً كان مُقَرَّداً في نوعه، مثله مثل كل أثر فني. بيد أنه يمكن لدى دراسة أنواع الآثار الأدبية ونموجاتها استخلاص بعض العناصر التي تؤلف في مجموعها التراث الأدبي. وهذا التراث لا يتأبى على التحليل النظري ولا على تلخيص خطوطه العامة، ولا على التصنيف، لنضرب مثلاً آثار شكسبير

الشعرية. فلقد يصعب أن نقرر فوراً ما أضافه ذلك الشاعر العبقري في مقطوعاته الغنائية من إبداع وابتكار إلى خزان الشعر الإنكليزي وإلى خزان الشعر العالمي، وتقضي الروية المنطقية أن نبدأ عند دراسة تلك المقطوعات ببيان نصيب التراث الأدبي الإنكليزي فيها؛ وعندئذ نذكر في هذا الاعتبار أشكال المقطوعات الشعرية التي سبق إليها الشعراء الإيطاليون في العصور الوسطى، وأدخل عليها بعض التبديل الشعراء الإنكليز الذين جاؤوا بعدهم. وكذلك نذكر نظرية الشعر التي تدعو إلى الجرس المسق عند الشعراء المتقدمين على شكسير ممن أخذ عنهم أو ممن تأوهم. هذا الجانب البارز في التراث يمكن إذن بيان خطوطه الكبرى، وبعدئذ يتسهل توضيح ما أضافه شكسير من ابتكار بالنسبة لذلك الجانب أو فوق ذلك القاع.

فإذا حاولنا أن ننشئ نظرية للترجمة اقتضانا ذلك أن نستخلص العناصر الأساسية التي يقوم عليها الأثر قبل أن نبحث في الإبداع الأدبي الصرف. وتلك عناصر تكون في الترجمات أكثر وأزخر منها في الأصول. وحقول الترجمات بها سببه أن هذه الترجمات تتقابل في كل منها بناء لغويان وراثان أدبيان واعتباران فنيان ودرجتان من الخطورة متفاوتتان. فإذا كانت الترجمة شعراً تعارض في الترجمة فوق ذلك كله نظامان من العروض مختلفان. فإذا قمنا بحملة من الموازنات من خلال الترجمات فقد نكشف عن علاقات شبيهة بالقوانين تنظم العمل الفني في الترجمة. ومثل هذا الكشف يقضي إلى نشوء نظرية في الترجمة تسهل القيام بها شأن كل نظرية. فهي تشرح بعض الظواهر ومراحل تكاملها وتساعد على تقدم البحث وتتوقع مستقبله كما تستطيع أن تشرق على توجيهه.

## 2.

أول جانب يقابله المترجم في عمله الجانب اللغوي، وربما حسب أنه ليس أمامه من المصاعب إلا قضايا لغوية. وقد ينتهي به هذا الحسبان إلى نتائج متشائمة حول إمكان الترجمة الدقيقة المطابقة. ونجد بين علماء اللغة طائفة تذهب هذا المذهب.

يرى د. فون همبلت W. Von Humboldt أن لسان أمة جزء من عقليتها. وهو في كتابه المشهور (1836) Ueber die kaw is prache (1840) يؤكد أن كل لسان يؤلف حول الشعب الذي يتكلم به دائرة "لا يمكن للمرء أن يخرج منها إلا إذا دخل في نطاق دائرة أخرى" وأن لغة شعب ما روحه كما أن روح الشعب لغته. وإذن هذه الدوائر التي ترسمها اللغات حول الشعوب بمتمعات الجوانب، صعاب المآتي. ويرى همبولت أن كل لغة تؤلف نظاماً مترابطاً متضافراً محدوداً وتعرب عن عقلية الشعب الذي يتكلم بها. ومن المستحيل التعبير عن هذه العقلية بأدوات هي خاصة بعقلية أخرى.

راجت أفكار همبلت وتناولها طائفة من اللغويين انتهوا منها إلى أقصى ما يمكن الانتهاء إليه. من هؤلاء ساير ورف Sapir Worf الذي ينوء بتأثير اللغة في تكوين العقلية، وكذلك فريق من العلماء الألمان مثل ليو فيسهربر Leo Weisssherber وي. تريير J. Trier يرى كل من هؤلاء الباحثين أن اللغة تحمل معها تصوراً للعالم أو شكلاً له (Welt bild). وتعمل القدرة على تبديل العقلية وتحويلها وتعيد سبيل المعرفة. يقول ورف: "إن فكرتي الزمان والمكان لا تبدوان دائماً في عجائب الناس بصورة واحدة. بل يتفاوت نصيب الناس في إدراكهما. فهما ترتبطان بطبيعة اللغة التي يتكلمونها أو بطباع اللغات التي نشأت هاتان الفكرتان وتكاملتا فيهما".

ولما نظر ورف في مسألة مثوية "اللغة والحضارة" واتصال إحداها بالأخرى أو استقلالهما، اعتبر أن النماذج اللغوية ذات تأثير عميق في "المعايير الحضارية" على حد تعبيره. أي أن "ميتافيزياء اللغة" عنده هي التي تبرز إلى حد كبير روح الأمة ومعايير سلوك أفرادها. ذلك أنه يقول ما معناه "أن لكل لغة ميتافيزياء خاصة بها".

إن ورف وفيسهربر لم يدرسوا نظرية الترجمة دراسة خاصة. بيد أن "ميتافيزياءهما اللغوية" تقتضي نفياً كل ترجمة أدبية ولا سيما ترجمة الشعر، وهو نفى يوافق آراء علماء الأدب. يؤكد مثلاً ه. سيدلر H. Seidler في كتابه Die Dichtung. Wesen, Form, وجوده، شكله، طبيعته، "الشعر، طبيعته، شكله، وجوده،

Dasein شتغارت 1959. "أن كل مجموعة من الناس توحيدها لغة ما إنما ترتبط بلغتها هذه ونجد فيها السبيل الوحيد للإعراب عن تصورها للعالم (Weltbild) وعن موقفها الباطني منه (Inner Haltung)."

ويرى أن من يريد أن "يسكب" نظاماً لغوياً مترابطاً في قالب لغوي آخر لا بد له من أن يصطدم بمصاعب لا تذلل. وهو يعتبر أن العوالم الفكرية التي "تجسدها" اللغات واحدة في الأصل، ولكن "التجسيديات اللغوية" متفاوتة. ولما كانت تلك العوالم الفكرية تتجلى في تلك التجسيديات بدت متفاوتة تبعاً لها.

وعلى هذا يتداخل العالم الفكري في المجموعة اللغوية ليولف معاً كلاً مترابطاً ومتضافراً لا تنفصل أجزاءه بعضها عن بعض. ولا يمكن لهذا "الكل" الملتحم أن ينقل إلى نظام لغوي آخر ملتحم أيضاً بألفاظه ومعانيه. ذلك أن اللسان يجسّد روح الأمة في رأيه، فلا يسع المرء الوصول إلى مقاصده بدقة تامة على طريق أدوات وتعايير مأخوذة من لسان آخر. ويرتبط على هذا أن "البون يتفاهم كلما اهتمدت الشقة بين اللغات، على حين يسهل إقامة جسر للعبور بين لغتين إذا كانت بينهما قرى واشجة".

يبد أن تحليل وجوّه الشبه بين أساليب لغتين متقاربتين كالروسية والأكرانية، وكذلك الروسية والبلاغارية، ثم الألمانية واليديش وهي لغة يهود أوربة الوسطى أوضح أن الترجمة بين لغات متدانية نجد في سبيلها مصاعب أكثر وأوعر مما نجده بين لغات متباعدة منائية، كما كشفت عن ذلك بحوث (ف.م. رسلز F. M. Rossels). وينوء هـ. سيدلر بالعجز عن ترجمة بعض الألفاظ المتصلة بتجربة تاريخية وحضارية ترجمة دقيقة إلى لغات أخرى (يذكر هنا اللفظ الألماني Gemiit والفرنسي Esprit والإنكليزي Spleen. ويقابل بين صيغ صرفية متشابهة ذات قيم بيانية متفاوتة مثل اللفظ الألماني Ab.gelebtes عند جورج تركل Georg Tracl والصيغة السلافية المقابلة Otjiutsee فلهما قيمتان بيانيتان متفاوتتان). وينتهي سيدلر إلى أن كل لغة تتضمن مثلاً جمالياً أعلى تنزع إليه يختلف عن نظائره في غيرها من اللغات.



### 3.

تظهر مقارنة آراء فيسهير وسيدر بوضوح أن نظرية الترجمة تتضمن مشكلات لغوية ومشكلات أدبية جمالية. وقد برز تياران في نظرية الترجمة إبان السنوات الأخيرة: تيار لغوي وآخر أدبي. ويتشدد كل فريق بمن يتسب إلى أحد التيارين في موقفه تجاه الفريق الآخر. يرى الفريق اللغوي أن الترجمة أمر لغوي لأن فهم اللغة هو الأصل هنا. ويرى الآخر أنها جزء من الأدب وفلسفة الجمال لأن جوهرها يقوم على نقل العناصر الجمالية. بيد أن الترجمة يصح أن تعتبر إبداعاً ذا درجتين. وهي بذلك لا يمكن أن تخلو من المسائل اللغوية، إذا كانت هذه المسائل تنسرب إليها بطبيعة الأمر، وأخصها علاقات الفكر واللغة، وشأن اللغة في تكون المعرفة، ومسألة الارتباط بين النظام اللغوي وطراز "العقلية القومية" على حد دعوى أصحاب النظرية الميافيزيائية في اللغة. ولا بد من معالجة هذه المسائل والوصول إلى حلول لها قبل الدخول في ميدان المسائل الأخرى الجمالية والفنية، أي العلاقات المتبادلة بين الشكل والمضمون في النص الأصلي ثم في النص المترجم (ولا سيما الشعر)، وكذلك مسألة النص الذي تتراد ترجمته بمفصائله التاريخية والحضارية لكي تعيد الترجمة إنشاءً جديداً بالاعتماد على ما تقدمه من وسائل لغة ثانية ذات كيان آخر.

يبرز إذن تناقض في نظريات الترجمة بين التيارات اللغوية من جهة، والتيارات الأدبية من جهة مقابلة. بيد أن ذلك التناقض يخفّ بل يتوارى متى دخلنا علوم البلاغة ولا سيما إذا عاجلنا فرعاً فيها هو باب الموازنة في تلك العلوم وهو بحث لا يزال طريّ العود حديث العهد لئّن الخطأ. وصاحب المقال هذا يوسف ما يدل عليه مصطلح الموازنة في علوم البلاغة وهو يقصد به معنى يكاد يختلف عن مقاصد زملائه العلماء في هذا الشأن.

نعم! لقد ظهر في السنوات الأخيرة ولا سيما في فرنسا عدة كتب تبحث في مقارنة أساليب الكتابة وموازنتها (خذ مثلاً ما نشرته مكتبة الموازنة في علوم البلاغة بإشراف ألفرد ملبلان Alfred Malblane، باريس، 1961-1963). تقتصر

تلك البحوث على مقارنة الوسائل اللغوية بعضها ببعض في مستوى لغوي نحوي معاً أي هي أمسّ وألصق ببحوث اللغة. وهي بدون ريب تشتمل على فوائد جلى إذ تكشف عن خصائص ذاتية في اللغات التي تناولها بالدراسة. وهي في أساسها النظري تستند إلى آراء هبملت. وقد استهل ملبلان أحد كتبه بفقرة لهبملت تصور نزعة سلسلة تلك الكتب وهي أن "الارتباط المتبادل بين الفكرة واللفظ يوضح أن اللغات ليست مجرد وسائل لعرض حقيقة معروفة قبلاً. بل هي على العكس من ذلك وسائل للكشف عن حقيقة لا تزال مجهولة. وليس الفرق بين اللغات فرقاً في الأشكال والإشارات، وإنما هو فرق في وجهة النظر إلى العالم. في هذا يكمن مبدأ كل بحث لغوي، كما تكمن غايته القصوى".

(W. Von Humboldt, Ueber das vergleichende Sprachstudium, 1820).

ومن المناسب هنا أن نذكر أن فيسهرير يرى هذا الرأي خلاصة نظريته هو أيضاً، ومتى قبلنا الفرض الذي يزعم أن تركيب اللغة يمثل أو يمين خاصية الفكر القومي انتهى القول بنا إلى أن كل شيء في اللغة إما هو أسلوب بياني سواء كان الشيء متعلقاً بنظام الكلام أو النحو أو المفردات أو اللهجة. فإن كان الأمر كذلك غدا علم البلاغة دون حدود وأمسى غير مستقل ولا قائم بذاته واختلط بعلم المفردات وبالنحو وأمثالهما.

وبهذا الاعتبار تستبين المغالاة في آراء ملبلان. وإليك فقرات كتبها هذا المؤلف تظهر موقف المتطرف. يقول مثلاً: "أليس أمراً بديعاً أن نحدد مدى التأثير اللغوي في المؤلفات الاتباعية في بلدين إذا وازنا بينهما فوجدنا ذلك التأثير يسحب ذبوله إلى ميدان الفلسفة؟ أو ليست اللغة الأصلية أو معرفة لغة ثانية معرفة عميقة قد وجهت كلتاها فكر ديكارت ومين دويران وبرغسون كما وجهت فكر كانت وهغل وماركس؟ أو ليس لثنوية اللغة تأثير في لبيترز؟ لقد قال هـ. دو كيزر لنغ H. de Kayserling: إنما تكمن الفلسفات العميقة في اللغات".

(A. Malbanc, Stylistique Comparée du français et de l'allemand. P. Didier, 1961, P.16).

وهكذا بلغت آراء هملت تلك التي أعرب عنها قبل قرن ونصف قرن من الزمن أقصى تكاملها المنطقي. فلقد تبع علماء البلاغة في فرصة تلك الآراء إلى درجة أنهم صيغوا موضوع دراساتهم حين جعلوا علم البلاغة عبارة عن علم اللغة بوجه العموم. ويرى كاتب المقال أنه مع استعماله المصطلحات نفسها بخلاف تماماً في هذا الشأن رملاء الفرنسيين. وليست بحوثهم في مجال المفردات والحو هذه إلا خطوة أولى بسيطة في نظرية الترجمة.

إن علم البلاغة وموازنة الأساليب علم له مقصد وهو دراسة القوانين التي تحكم في فن الترجمة ولكشف هذه القوانين يلزم البحث في عدة مستويات:

1. المقايسة بين نظامين لغويين (من جهة الحو والمفردات وتركيب الجمل).
  2. مقايسة أساليب اللغتين (مثلاً قوانين شئ الأساليب في كل لغة، وعلاقات الهج الأدبي والنهجات محلية ولغوية فيها أيضاً).
  3. المقايسة بين لأساليب لأدبية المتورثة لدى كل لغة (الأساليب الاتباعية والإبداعية ولعاطفية وأساليب الأغراض الشعرية والأدبية المختلفة كالرثاء والقصص وغيرها).
  4. المقايسة بين أساليب 'فريص من جهة حصانصها القومية (الفريص المقطعي أو الفريص المستند إلى الأوتاد والأسباب أو الفريص القائم على البحور).
  5. المقايسة بين الميراثين الثقافي والتاريخي لكل من الحضارتين القوميتين في مدى إعراب فنون الأدب عن كلا الميراثين.
  6. المقايسة بين النظامين الجماليين أو الفنيين الفرديين (فن المؤلف الأصلي وفن المترجم).
- وهكذا يقتضي التحليل الكامل للترجمة الأدبية: قصة قصيرة كانت أو دراما أو رواية أو قصيدة عاطفية أو حماسية من جميع هذه المستويات فإن حملتها تؤولف ما يدعى بحث الموازنة في علوم البلاغة والأساليب كما يرى صاحب المقال. ولهذا كانت تصم ضمناً وثيقاً علم اللغة ونظرية الأدب.

#### 4.

إن مقايضة على الأساليب في لعتير أمر ضروري في إنشاء نظرية الترجمة التي لا بد منها في الترجمة الأدبية والتي دونهما تعدو هذه الترجمة تراء ناقصة ذلك أن لكل لغة نسقاً خاصاً بها يكاد يشبه الإيقاع فيما يقع من تبدل وتطول لكل أسلوب من أساليب البيان فيها لقد لوحظ إبان العقد الثالث من هذا القرن في اللغة الألمانية تبدل كبير في أسلوب البيان الرسمي وفي الأسلوب الصحفي بسب ما طرأ من تبدل على المجتمع في ظل النازية فلفقد نشأ إذ ذاك بيان خاص مصطع دعاه اللغوي الألماني ف كلمبرر V Klemperer بالرمز L. T. I (Linguq Tertiae Imperiae) وفي تلك الفترة لم تبدل أساليب البيان الفرنسية التي كانت تؤدي مقاصدها المحتلثة تبدلاً حديراً بالتقوية. لذلك لزم أيضاً الالتباء للعلاقات المتبادلة بين بنية الأساليب من جهة وتطورها من جهة ثانية في إقامة نظرية للترجمة الأدبية حتى إذا تهيأ بيان تلك العلاقات شير به عمل مترجم

نعم! إن كل مترجم لا بد له من أن يوارن بين أساليب اللغات التي يمارسها. بيد أن النظرية المبينة على أساس لتحليل العميق لخصائص الأساليب وعلى الموارد العلمية بينها قد خصمه من محاطر الزلل ونسار الأحكام واعتساف التعميم وهكذا تلم للمترجمين دراسة بصرية الترجمة بروم دراسة الأدب وفن الشعر والعروص والقفافية وأمثالها للشعراء والكتاب وتأتي للموازنة في علوم البلاغة ومقارنة الأساليب ركناً تقوم عليه نظرية الترجمة تلك.

إن تلك الموارد لم تحط دائماً بالعناية التي حظي بها علم اللغات، وإن كنا نجد ملاحظات طريفة ومعمدة عند بعض المفكرين والأدباء في ذلك المصمار ولا سيما عد المترجمين الروس ولكن تلك الملاحظات كانت من ثمرات الخبرة والتجربة لا من ثمرات الدراسة العلمية الواسعة المتوطدة. يسأل دستوفسكي مثلاً في كتابه "يوميات الكاتب" (1876): لم يمكن ترجمة كل أثر أدبي فرنسي إلى

(1) أي اللسان الثالث الأمر. والثالث ثالث المتكلم والمخاطب وهو عادة النائب. وهذا النائب هنا هو المتسلط التاريخي

اللغة الروسية، وتمتنع ترجمة آثار غوغول إلى الفرنسية؟ وكذلك بوشكين تتعذر ترجمة أكثر آثاره، وأحسب أن لو ترجم كتابه "قول الكاهن أفاكوم" لكانت الحصلة بيرة محتلطة أو لم تكن على الأصح شيئاً ما. يطرح دستويسكي هذه الأسئلة ثم يحاول أن يحيب عنها فيقول: "ربما كان من المحارفة دعوى أن الفكر الأدبي أقل تأثيراً وأكثر انطواءً وأشدّ خصوصية من الفكر الروسي. وإذا كانت هذه الدعوى لا تخلو من المحارفة جاز التنويه على الأقل تنويعها عمروحاً بالأمل والبهجة أن روح اللغة الروسية دون ريب متنوع ثري متعدد الجوانب كلياً إذ عرف حتى في أشكاله التي لا تزال غير راسخة أن يعرب عن كنوز الفكر الأوربي وعن أفضل نمودجاته. وإن لشعر أنه نقلها بدقة وأمانة".

فكرة دستويسكي هذه عامة لم يعللها تعليلاً لعوياً، بل شادها على ما يتصوره عن "الروح الشعبية الروسية" بيد أن مؤرخين "حريين عالجوا قضية الموازنة بين العرسية والروسية معالجة أكثر استناداً إلى صعيد الواقع كذلك شغلت هذه الموازنة المؤلفين العرسيين الذين نقلوا بعض الآثار الأدبية الروسية إلى العرسية والذين درسوا الأدب الروسي في نصوصه الأصلية لا مترجمة. وأراء ميرمي Merimée، وهو من ألمع من نقل عن الروسية إلى الفرنسية طريفة شائقة لقد استخرج من دراسته للغة الروسية أن هذه اللغة غنية جداً إلى حد الإفراط. وغناها هذا قد يدفع الكاتب إلى تدقيق اللغة لداتها أي إلى مجرد جمال الأسلوب. وقد حاول ميرمي في بحث له عن غوغول وفي غيره من البحوث أن يوازن بين سبل تعبير اللغتين ويقدر مزايا تلك السبل الفنية وثرأها. وقد كتب ملخوور دو فوغوي Melchior de Vogüé كتاباً عن "الرواية الروسية" 1886، فكان في رأيه عن اللغة الروسية متفقاً مع ميرمي، عقد في كتابه فصلاً عن بوشكين فنوه بذلك "اللسان الماسي" الذي يتمتع نقله إلى لغة أخرى وهو يورد نصاً لبوشكين من رسالة له بعث بها إلى غولتزير Golytzine فيؤيده فيما ذهب إليه الشاعر من تعذر نقل الشعر الروسي إلى العرسية وذلك "لإيجار لعتنا. على حد تعبير بوشكين. إيجاراً لا يضاهي" ومن المناسب الإشارة إلى أن فوغوي يعتبر أن ترجمة الشعر عامة أمر مستحيل ولا سيما الشعر الروسي. وربما كان رأيه هذا متحصلاً عن جهوده

التي أحفقت في ترجمته " عن اللغة التي هي أكثر لغات أوربة شاعرية إلى أقل تلك اللغات شاعرية " على حد تعبيره.

ولقد تأمل بعض الكتاب الفرنسيين مد حين قصة المواجهة بين اللغتين الفرنسية والألمانية ولما كتبت مدام دو ستايل Staël كتابها عن ألمانيا " De l'Allemagne " حصصت صفحات كثيرة للموازنة بين اللغتين في خصائصهما اللغوية وفي أساليبهما ولقد تأثرت بأراء همبلت التي سلف الكلام عليها فهي ترى أن اللغة هي الطرف المادي للروح القومية وبهذا الاعتبار تقايس بين خصائص اللغتين وسبل التعبير فيهما.

أما اللغة الألمانية فهي في رأيها " أكثر ملاءمة للشعر منها للثر، وللثر المكتوب منها للثر الملعوط " ثم إن الفرنسية أسوغ لتصوير المجتمع والألمنة أطوع في تصوير الطبيعة وهي ترى أيضاً أن الفرنسية تست مهيأة لترجمة الشعر الألماني ولكن هذه القاعدة لا تشمل جميع لأن الشعرية الألمانية بل ثمة ما ستنى فقسيده "كسندر" شبلر قابلة للترجمة، على حين قصيدة البافوس تمتعت ولقد ترجمت مدام دو ستايل نفسها طائفة من القصائد الألمانية (أحدت ذويت به وبين نفسه مثلاً). ولكنها مع ذلك توه بتعذر ترجمة تلك القصائد مدنياً وهي تؤكد الفروق في سبل التعبير اللغوية والتصورات القومية الفنية والعادات الماثورة الجارية. وترى في صدد ذلك أن الفرنسيين ليس عندهم "لعتان لغة الشر ولغة الشعر كما هي الحال عند أغلب الشعوب، وأن مراتب الألفاظ في هذا الشأن كمراتب الناس إذا زالت هذه بينهم أدى ذلك إلى خطر سقوط الحشمة"

وبالحملة فإن كثيراً من الكتاب تفكروا ملياً في مشكلات الترجمة وما تقتضيه من مواجهة بين اللغات والأساليب والآداب. ولكن آراءهم التي أبدوها بعضها كما رأينا لا يعتمد على نظرية علمية بل هي خوالع أوحث بها تجاربهم وأذواقهم الفنية أم النظرية العلمية فيبجي أن تقوم على برهانات تتصل بفقه اللغة وغيره ولم يعمد الأدباء والباحثون حتى الآن إلى بناء مثل هذه النظرية ولا إلى تأليف أعمال منظمة تبحث في أساليب اللغات وتوازن بينها.

## 5.

الشكل الثالث للموازنة في علوم البلاغة يضم مقايضة الأساليب الأدبية المتوارثة، أو بعبارة أوضح مقايضة الأساليب في مصمات لون أدبي مسمى حسبنا هنا أن نتوء بهذا الموضوع مجرد تنويه لأن معالجته تفتضي حملة من البحوث الواسعة الصلحة التي تقصد إلى دراسة التشابه والاختلاف بين الطواهر الأدبية التي تنتمي إلى غرض واحد أو تترتياً بزي واحد يمكن مثلاً مقايضة الأساليب البيانية للفرن الاناعي (الكلاسيكي) والإبداعي (الرومسي) أو العاطفي في اللغة الروسية والألمانية والفرنسية والإنكليزية أو غيرها وكذلك مقايضة وسائل البيان بين الأعراس الشعرية في مختلف ميادين الأساليب الأدبية

وما يصل إلى قصبة الموازنة في فن الشعر أو السوطفي، وهي فرع من فروع الموازنة في علوم البلاغة ولا بد منها في رفع أركان بطرية الترجمة. لقد ندر أن درست الصلات والأوصار المسألة بين فنون الشعر في الأدب المختلفة، والرأي السائد في الوقت الحاضر أن بسمة أصول مقرره بخول بقل القريض وما يشتمل عليه من قواعد التنظيم وعروض من أدب إلى آخر دون محبة أو تعسف أو خطأ ومع ذلك فقد بذات مقايضة فنون القريض في روسية بأعمال رومان جاكسون Roman Jakobson ولا سيما بكتابه الشعر التشيكي وموازنته بالشعر الروسي (1923) يقول المؤلف في مقدمة الكتاب إنه يعالج فيه القريض التشيكي وما يميزه من فنون القريض الأجنبية ولا سيما القريض الروسي. وإن كتابه ليس إلا "طلبة لبحوث المقايضة بين ضروب الإيقاع" ولقد تطورت دراسات فقه اللغة السوفياتي في هذا السيل بأعمال ف. زير منسكي V. Zhirmounsky وقد قابل أندري بيلي André Biely في صفحات حصيفة بين الشعر الروسي والشعر الألماني ولا بد هنا من الإشارة إلى علماء آخرين شقوا الطريق إلى هذا الميدان مثل ب. توما شكي B. Tomachevoi وي. تينيانوف I. Tynianov ول. تيموفيف L. Timoféev إن دراسة القواعد التي تنبع في ترجمة الشعر ينبغي أن تولي انتباهها الميراث القومي في كلتا اللغتين وأن تمارس

تحليلاً شاملاً منظماً للميراثين وتقابل بينهما. لقد تطور الشعر الروسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين كان على صلة وثيقة بالشعر الفرنسي وعلى الرغم من ذلك الاتصال الوثيق جرى الأدباء الفرنسيون على ترجمة الشعر نثراً وجرى الأدباء الروس على ترجمته شعراً. وبذل الشعراء الروس قصارى جهودهم منذ ترديا كفسكي Trediakovsky في نقل القصائد الأجنبية إلى صيغ شعرية تناسب صيغها الأصلية ولم يكتفوا بالمعاني والمصامير وحدها، بل انتبهوا في الترجمة الروسية إلى خصائص النص الأصلي جميعها. والآن نسأل ما هي المروق الأساسية في نظامين للقرص قريب بينهما الترجمات الممتازة التي صنعها سوما روكوف Soumarokov وكريلوف Krylov وبيتوشكوف Botiouchkov وبوشكين Pouchkine ثم الذين أتوا بعدهم من أمثال بندكتوف Bénédictov وكورتشكين Kourotchikine وأنسكي Annensky.

لقد حاول فريق من الباحثين أن يردوا تلك المروق إلى فقر اللغة الفرنسية بالنسبة للغة الروسية في قلة بروز الإيقاع وعدم وضوحه وفي الصيق الذي يصيب القوافي ولكن هذا تحليل غير صحيح، إذ كانت اللغة الفرنسية لها وسائلها الإيقاعية الخاصة التي تختلف عن لوسائل الإيقاعية في اللغة الروسية وكذلك اللغة الألمانية وليتسع تفاوت ألوان الإيقاع أمام الشاعر الفرنسي اتساعاً كافياً لكي يتغلب على ما قد يعترض له من عقبات في صناعته الفنية.

ومن الأدلة على صحة ما أوردناه أن الفرنسيين قد يتكهنون عما درجوا عليه من عرف في ترجمة الشعر، فيترجمون الشعر شعراً (مثلما فعل ألكسندر دوما في كتابه "سباحة في ربوع روسية" Voyage à travers la Russie)، حيث ترحم بعض أشعار بوشكين) على أن غالبية الباحثين الفرنسيين في الوقت الحاضر يشرحون جميع العقبات بامتناع ترجمة الشعر واستحالتها لمجرد أنه شعر ولا يكشف عن أسباب تلك المروق الواردة آنفاً إلا التحليل التاريخي. وهي أسباب تروح إلى صفات المذهب الاتعالي الأدبي الفرنسي في القرن السابع عشر. وحسب القارئ ليتحقق ذلك أن يقرأ أو يعيد قراءة مؤلفات بواله Boileau النظرية التي



فيها نصيب ضخم من الجدال والمحاكة. وتتلخص نظرية بوالو في مقطعين: الأولي نُس الاتجاه الفني العام والثانية تتضمن مناقشةً وحدلاً. وخلاصة الأولى أن الشعر في رأي بوالو نثر مرخرف ومهرج وأن ليس بين النثر والشعر من فرق أساسي وخلاصة الثانية أن شعراء اليونان والرومان بلغوا ذروة الكمال وأن ترجمة آثارهم ترجمة جيدة معناها نقل مزاياهم التي تفرّدوا بها. ومع ذلك إذا عمد شاعر فرنسي مترجم شعراً قديماً بشعر ما جعل هذا الشعر ينسجم مع ذوق عصره الحديث وانصوى بذلك إلى جانب شارل بيرو Charles Perrault الذي كان يفصل المحدثين على القدماء في معركة القديم والحديث

إن تلك النظرية الاتباعية العرسية في ترجمة الشعر نثراً توكدت خلال قرون. ويحذر هنا أن نلاحظ أن فن الترجمة الشعرية كان شديد المحافظة على عرفة وعاداته وقد جنح المترجمون إلى أن يقتنعوا تلك 'عدادات' والعرف. ولما ترجمت مدام دو ستابل في كتابها عن ألمانيا قصائد لفوتي وشيلر ترجمتها نثراً فنهجت ما رسمه بوالو من نهج في الترجمة وإن كنت نأهيه في الآراء الفنية الجمالية. وكذلك لما دافعت إلسا تريوي Elsa Triolet<sup>11</sup> عند ترجمة أشعار ميكايفسكي Marakovsky شعراً حراً غير مقفى كانت تسلك النهج نفسه

هذا كله يمضي بنا إلى أمور تتمم بحثنا هي ما يأتي:

أ - ليس من الدقة القول إن الفرنسيين يترجمون الشعر نثراً عادياً. ذلك أن النصوص المنشورة التي تحصل بترجمة الأشعار من لغة إلى أخرى تنأى من الوجهة الجمالية عن مجرد النثر العادي. ويصح القول إن الفرنسيين أنشؤوا أسلوباً أدبياً جديداً هو الشعر المنشور له خصائصه الفنية وهو قد يستثير إبداعاً شعرياً أصيلاً (كقصيدة شاتو بريان Chateau briand المنشورة المسماة Les Natchez

<sup>11</sup> إلسا هذه الشاعرة الفرنسية أراغون وقد تسمى بها في أكثر قصائده، وله ديوان بعنوان "محبوب إلسا" جرى في تسميته على محاكاة لقب "محبوب ليلبي" وهو قد اطلع على كتاب عدد الرخمير جامسي آخر شعراء القرون الكبار الذي عنوانه "محبوب ليلبي" وقد ترجم هذا إلى العربية.

وكقصائد لثر يامون Lautréamont التي بعنوان Les chants de Maldoror.

2 - عمد الشعراء والباحثون الفرنسيون منذ حين إلى تجاوز ما جروا عليه في لرمز السالف البعيد من عرف وقواعد عدت جامدة وطفقوا يلتمسون دروباً جديدة فهم يريدون أن يجعلوا اللغة الفرنسية وعروضها تستجيبان لترجمة الشعر الأحسي. لقد ترحم أندري مينيو André Meynieux قصائد بوشكين كلها مستعملاً صريحاً من البحور الشعرية لا قافية فيه يتحول الانتقال من الوزن التفعيلي إلى الوزن المقطعي، وكذلك إلما تريولي لما ترحمت مياكفسكي تجاوزت قواعد العروض الفرنسية.

على أن بعض الباحثين في العصر الحاضر يسوغون ترجمة الشعر نثراً متوهين برأي غوتي في كتابه "الشعر وحقائقه" حيث يقول أحترم الإيقاع وكذلك القافية، بهما يكون الشعر شعراً. بيد أن العمى نفسه والإبداع الأصيل والثقة الحقيقية هي ما يبقى من الشاعر بعد أن يترجم شعره نثراً، عندئذ يكتب المصمون الخالص النصرف. فإذا غاب هذا المصمون برز بهرج الشكل أمام أبصارنا، وإذ حضر أحده وطواه.

إن غوتي يتحدث هنا عن ترجمات شكسبير وهوميروس لا عن الشعر الغنائي العاطفي ذلك أن الشاعر الألماني الكبير كان يدرك تمام الإدراك العلائق الوثيقة الخاصة بين الشكل والمضمون في الشعر الغنائي العاطفي الذي يجوز لنا أن نصفه بما وصف به غوتي نفسه الطبيعة حين قال:

Natur ist weder kern  
Noch shale,  
Alles ist sie mit einem Male  
(Allerdings)

إن الطبيعة ليست  
وإنما هي كلُّ  
لُبّاً ولا هي قشرة  
مَوْجُودٌ بالقطرة



## الأفكار والآداب

بقلم: نيمون ب. ستالكنخت

ترجمة: د. فؤاد عبد المطلب

كتب الفيلسوف المتوفى مؤخراً ر.ج. كولنغود، الذي قدم بعمله مساعدة جلي لكثير من دارسي الأدب، ذات مرة:

مع أن الكثير ما يأنور عندما من مجرد الرعيه في الأفكار، فإننا جميعاً قريون جداً في تعاطفنا من فن مسرح المنوعات ومعرض الرسوم، أكثر من تشوسر وسيمابو، أو حتى شكسبير وليب وبكنا غير جهد من العطف التاريخي أن يعود بأذهاننا إلى فن الماضي البعيد أو إلى العصر العريب، فنستمع بنقوش إنسان الكهوف أو الصور اليابسة الملونة؛ لكن إمكانية تحقيق هذا الجهد مرهونة بذلك التطور الذي أحرره التفكير التاريخي الذي يعد أعظم إنجاز حضارتنا في القرنين الماضيين، وهذا الأمر ممكن كلياً بالنسبة إلى أناس لم يتحقق لديهم هذا التطور إن الموقف الجمالي الطبيعي والأولي هو الاستمتاع بالفن المعاصر، واحتقار فن الماضي القريب وكرهه، وعدم الاكتراث على نحو كامل بأي شيء آخر (١).

وقد يحادل امرؤ في أن الغاية النهائية للبحث الأدبي هي تصحيح هذه الزعة المحلية المعوية، التي على الأرجح أنها ستحجب آفاق الجمهور العام، والناقد الصحفي، والفنان المدع نفسه، وبذلك تنشأ دراسة للأدب متحررة من طغيان الواقع المعاصر. وقد تتخذ دراسة كهذه أشكالاً كثيرة. إن دراسة الأفكار في الأدب هي إحدى هذه الأشكال. وبالطبع، لا داعي لذكر أن دارساً للأفكار لا يستطيع أن يتجاهل المشهد المعاصر على نحو مسوغ. إذ إنه غالباً ما سيضطر للعودة إلى هذه

الدراسة فالاستمراريات، والثابتات، والتشابهات القابلة للتمييز - عندما يتم مسح الماضي والحاضر معاً - لا تنصب، كما أن أية واحدة من هذه غالباً ما يتم فهمها عبر الأخرى.

وعندما يؤكد قيمة دراسة كهذه، فإننا نجد أنفسنا ملتزمين بهذا الافتراض المهم ذلك أن معظم طلاب الأدب، سواء أطلقوا على أنفسهم اسم باحثين أو نقاد، فهم حاهرون للمحاجة في أنه من الممكن فهم الأعمال الأدبية هذه بالإضافة إلى الاستمتاع بها. وسيضيف آخرون أنه بإمكاننا التصعيد من استمتاعنا عر فهمنا للأعمال وهذا الفهم، بالطبع، يمكن أن يتحد بدوره أشكالاً عدة، وبعض هذه الأشكال هي أساساً تاريخية، ولا سيما تلك التي تثير اهتمام طلاب الأدب المقارن ولكن مؤرخ الأدب ليس مضطراً أن يخصص انتباهه بسيرة الكاتب الشخصية أو مسائل أسلوبية تتعلق بالشكل أو السيج. أو التقنية. وقد يدرس الطالب الأفكار أيضاً

ومن الصحيح القول: إن هذا السير بين الأسلوب والمكرة يكاد يكون عشوياً في أغلب الأحيان لأنه في نهاية الأمر علينا الاعتراف بأن الأسلوب والمحتوى كثيراً ما يؤثر أو يفسر أحدهما الآخر، واحداً يظهران وكأنهما تعبير للرؤية نفسها ولكن سطيع عموماً أن نقاش أنه بإمكان الطالب أن يوجه التأكيد الأولي لانتباهه نحو أحد هذين الجانبين

ويبين ما قلناه إلى الآن أن لدينا تعريفاً لـ "الفكرة" فاعلاً وجاهزاً، مع أن هذا التعريف الأولي يجب أن يعدل نوعاً ما كلما تعمقنا في بحثنا. وإن مصطلح "فكرة" يشير إلى عيباً لأكثر تفكيراً وتأملاً، بوصفه معارصاً للملاحظات الآنية لتجربتنا الحسية أو العاطفية. والأدب يقترب من الفلسفة عادةً عر تأمل كهذا. ويمكننا تعريف لمكرة على وجه التقريب بأنها "قيمة" أو موضوع يستحود على انتباهنا ففي هذه المقدة، نهتم مع معظم المؤرخين بالأفكار الأكثر عمومية أو الأكثر شمولية، والتي يقال إنها "مكتوبة على نطاق واسع" في تاريخ الأدب، حيث تتكرر على نحو مستمر ومن أبرز هذه الأفكار فكرة الطبيعة الإنسانية نفسها، بما في

ذلك التعاريف الكثيرة التي تم طرحها بخصوص ذلك عبر قرون ! وكذلك الأمر في أفكار ثانوية مثل فكرة كمال الإنسان، وفساد الإنسان، وكرامة الإنسان وقد يُحتاج إنسان، فعلياً، في أن تاريخ الأفكار، بقدر ما يتضمن من الآداب، يجب أن يركز على تشخيصات الطبيعة البشرية، وأن الفترات العظيمة للإنجازات الأدبية يمكن تمثيلها الواحدة من الأخرى بالإشارة إلى صورة الطبيعة البشرية التي تنجح في صياغتها

ومن المؤكد أننا لا نحتاج إلى توقع وجود أفكار كهذه في كل قطعة أدبية إن فكرة، من النوع الذي في أذهاننا. مع أنها متوفرة بالضرورة يسر في المحيلة. هي أكثر عمومية في معالها المجازي من معظم الصور الشعرية أو الأدبية، ولا سيما تلك التي تظهر في القصائد الغنائية الساعية للإمساك بلحظة من الخبرة الشخصية. يقول بيرنز:

حيي مثله مثلُ وردةٍ حمراءَ حمراءَ.

يقول هويكنز:

وشاطئ البحر ذي الرعد الأرحواني، الرعد الأرحواني الراهي.

ومع أن هذه الأبيات واضحة المعنى من حيث المحتوى. فإن الأفكار التي تهما غير موحدة هنا. ومن ناحية أخرى، لدينا هذا البيت لأربولد:

ذلك البحر الغريب، المالح، الذي لا يمكن سبر أعوارِه

إنه يحتوي على فكرة، من غير شك، إذا ما أخذ في سياقه.

إن فهم عمل أدبي ما يتضمن اعترافاً بوجود الأفكار التي يعكسها أو يحتويها. لهذا يمكن لطالب الأدب أحياناً أن يجد من السهل تصنيف قصيدة أو مقالة، فيجدها من حيث المفكرة، أو من حيث المحتوى المثالي، أو الموضوع، نموذجية أو شاذة عن عصرها. وقد يكتشف أيضاً ضمن سياقها موضوعاً أو فكرة تم تقديمها في مكان آخر، وفي أرمئة أخرى، وبطرق متنوعة. وإن فهمنا سيطلب على نحو محتمل هذين التعليقين كليهما. ومن المرجح جداً أنه سيتضمن اعترافاً بأن العمل الذي نقرأه يعكس أو "يتبع" إلى طريقة ما في التفكير نسميها "مدرسة" أو "زعة"، أي

تركبية أو متلازمة أفكار ذاتي بعضها مع بعض على نحو بارز بما يكفي لأن يوحد بينها ذلك التوحيد المبرر وهكذا تتلارم أفكار مثل "النعمة الإلهية" و"الخلاص" و"العناية الإلهية" بعضها مع بعض في المسيحية التقليدية. ويقدم لنا العمل المدرس عادة فهم أو معالجة خاصة، أو حتى متعددة للأفكار المطروحة، بحيث يجد الطالب من الضرورة أن يميز بعناية بين تعابير عدة "لرعة" ما أو أسلوب معين في التفكير وطفاً لذلك فإننا نستطيع الحديث عن الأفلاطونية الخاصة بأشعار شيلي، أو نموذج الرواقية لوجود في عمل هبلي "الذم"، كما يمكن أن نجد أن ذلك الوصف للأفلاطونية أو الرواقية، ومقارنة كل منها مع تعابير أخرى للموقف أو طريقة لتفكير نفسها. مهمة فيها صعوبة وتحد وبعد كل شيء، فإن شيلي ليس "تقليدياً" أو أفلاطونياً هبلياً، حتى أفلاطونيته الرومانتيكية يمكن تمييزها عن تلك الخاصة بمعدصريه ومن حديد في موقف لحدى لدى هبلي. والذي يطع مثاله بسيادة الذات، هو موقف عبد في تميره عن مثل معكر روافي مثل ماركوس أو ريلينوس، بإدعائه اللطيف الشريب من تسبحه، ويمكن مقارنته بـ"بصر" الذي يعبر عنه ميلتون في قصيدته عن "عشاء".

وفي السنين لاحجرة، أصبحنا نعترف أكثر بأن لأفكار لها تاريخ، وأن للمصوّر الأمل فيه في هذا التاريخ علاقة خوب موضوعاتية أو مفهوماتية بالأدب والعلوم، مع أن هذه الخواص يجب دراستها بالترابط مع تاريخ الفلسفة، والدين، والعلوم وعندما يتم مسح هذه الحقول بعضها مع بعض، تبثق أساق مهمة من العلاقات تشير إلى حجم كبير من التأثير المتبادل، وإلى استمرارية الفكر والتغير. تتضمن تقاليد كثيرة، هي على نحو أولي أدبية ودينية وفلسفية، لكنها غالباً ما تتضمن صلة ما بالفنون الجميلة وبالعلوم إلى حد ما.

ويمكننا هـ ملاحظة أن إحدى فلسفات التاريخ الحديثة على الأقل منية على افتراض أن الأفكار هي الأهداف الأولية لبحث المؤرخ وبنفس مرة أخرى من رج. كوليفوود:

يهتم التاريخ على نحو مناسب بأفعال الناس وبالنظر إليه من الخارج، فإن الفعل هو حدث، أو سلسلة من الأحداث التي تحدث في العالم المادي، وبالنظر إليه من الداخل، فإنه يحمل إلى داخل الفعل فكرة معينة وتكمن مهمة المؤرخ في الولوج إلى داخل الأفعال التي يتعامل معها، أو يعيد ساءها، أو حتى يعيد النظر في الأفكار التي تولفها وما يميز الأفكار هو أنها في إعادة التمييز بها تصل بحكم طبيعتها، إلى تفهم لماذا كانت أفكاراً (2).

إن مهما كهدا، ليس مسألة حدس، مع أنه يجب أن يسعى كي يكون تعاطفياً ويشترك التاريخ في هذا مع العلوم الأخرى كلها؛ فالمؤرخ لا يسمح به أن يدعي امتلاك أي جزء من المعرفة، إلا إذا استطاع تسويق ادعائه وذلك بأن يستعرض أولاً أمام نفسه، وثانياً أمام أي شخص آخر قادر، ويرغب في متابعة إثباته هذا، الأسس التي يستند إليها في ادعائه وهذا كما نرى أعلاه، بوصف التاريخ أنه استثنائي وأن المعرفة التي يفصلها بوضوح لاسار مؤرخاً هي معرفة تصعبها البيانات تحت تصرفه. في عمقه ثاب أحدث معه

ومن الواضح أن المؤرخ يبغي للإحاطة بالأفكار التي أثرت في السلوك الإنساني عبر فترة محددة سيجد أن نص ولأدب في تلك الفترة هي من اهتماماته المركزية والرئيسية، وهي ليست مجرد أمر ملحق أو مساعد للبحث التاريخي الجاد، إن دارس الأفكار ومكانتها في التاريخ سيكون مهتماً دائماً بأساق الانتقال، التي هي في الوقت نفسه أنساق تحويل، والتي عبرها تنتقل الأفكار من منطقة نشاط إلى أخرى لنفهم الآن ممسح تطور الفكر الحديث. محلين انتباهنا من حركة الإصلاح باتجاه الحركات الثورية والرومانتيكية التي تلتها عاكفين في دراست أنجراً على العقود الحديثة. وبهذا نتمكن من تتبع فكرة استقلالية الفرد، ضد ظهورها في الممارسة الدينية والتأمل اللاهوتي، عبر السياسة العملية والنظرية السياسية وصولاً إلى الأدب والفنون وأخيراً يمكننا ملاحظة أن الفكرة تظهر في النظرية الثورية حيث ينتشر تأثيرها في الوقت الحاضر. ولا يستطيع أي امرئ إنكار أن لهذه التطورات والتحويلات أهميتها الداخلية العظيمة، وأن دراسة الأفكار في الأدب ستكون

باقصة على نحو كبير دون الإحالات المتكررة إليها. ولا يزال من الواجب علينا أن نتذكر أساً لا يستطيع ساء تعميمات في هذا النوع وتسويقها إلا إذا كنا مستعدين لدراسة أمثلة خاصة عن التأثير، تتحرك بين مجالات مثل: اللاهوت، والفلسفة، والفكر السياسي، والأدب. إن لحظات الاتصال الفعلية مهمة على نحو حيوي. وتعد هذه اللحظات أحداثاً تاريخية في حياة المؤلفين الأفراد والتي يسفي على دراسي الأدب أن يهتموا بها دوماً.

إن التأثير الأدبي الأقوى والأكثر حدوثاً في العالم الغربي كان تأثير التوراة والإنجيل ومن المؤكد أن أحد أهم التعليقات التي يمكن إبدائها حول الحياة الروحية والثقافية، لأية فترة من فترات الحضارة الغربية، خلال الستة عشر أو السبعة عشر قرناً الماضية، هو أنها كانت وثيقة الصلة بالطريقة التي اتبعها رواد هذه الفترة في قراءة الكتاب المقدس وتفسيره. فالقراءة نفسها والتفسيرات التي تثيرها هي التي تشكل التأثير بقل، إن التباين موجود ما بين قراءات لقيس أو غسطين وجون بيبان وتوماس جيمسور. مع أن هذه "قراءات الثلاث ترى في مثل هذه الدراسة مصدراً حقيقياً للتشوير المكروي، لكن ذلك البان يصح بالكثير عن هؤلاء الرجال الثلاثة، وانعصر الذي مثله كل واحد منهم، وأسهم في التعبير عنه تعبيراً واعياً. وبالطريقة نفسها تفرياً نتعرف على أهمية اطلاع شكبير على بلوتارك ومونتين، ودراسة شيلي لمحاورات أفلاطون، والنهب المتحمس الذي قام به كولردج لكتابات العديد من الفلاسفة واللاهوتيين، بدءاً بأفلاطون حتى شيلنع ووليام غودوين، والذي تم عبره اطلاع بعض أدباء الإنكليز على الكثير من الأفكار النظرية.

ويمكن أيضاً أن نتعرف على الحالات التي أثر فيها الشعراء في الفلاسفة، وحتى في العلماء بصورة غير مباشرة. ومثال مهم وحديث هو دين الفيلسوف الإنكليزي صامويل ألكسندر لورذروث وميرديث، مثل فهم أن. وابتعد للشعراء الإنكليز الرومانتيكيين، وبصورة رئيسة شيلي ووردرورث ويشير إعجاب هيفل العميق برؤى التراحيدين الإغريق إلى قناة واسعة من أقية التأثير الكلاسيكي في فلسفة القرن التاسع عشر كما أن دارس علم تطور الأحياء سيحدد. وإن كان



بالساسة إليها عرياً. سقاراً لنظرية تنوعات المصادفة والروال الطبيعي لما هو غير صالح، في كتابات لوكريوس، والذي يبدو أنه استقى هذا المفهوم من الفيلسوف إبيدو قليس.

وها مجد تحذيراً مهماً ومنظماً علينا أن نحسب ذلك التصور، الذي توحى به لبعض أمثلة كتلك التي ذكرت، والذي يقول: إن الأفكار هي "وحدات" (3) يمكن مقارنتها. بطريقة ما. بالعمالات أو القطع النقدية التي يمكن أن تنتقل من جماعة إلى جماعة من الناس دون تغيير، أو حتى من شخص إلى آخر. ويجب علينا ألا نغالي في تبسيط وصفنا لتأثير فكرة ما وهذا أمر دقيق ومعقد دائماً وعادة ما يجري التعبير عن الأفكار بالكلمات، ويجب التعبير عنها بهذه الطريقة في الأدب كشيء مقابل للموسيقا والفنون الجميلة. ويجب ألا نقرأ الكلمات أو نسمع فحسب، بل يجب أن نشرح صمن مجموعات سياقية، وأنه عبر القيام بمثل هذه الشروحات فقط تصبح الأفكار متوفرة بالساسة إليها.

والأفكار لا توجد كسلع جاهزة وإما. على نحو أولي. نوحده "كمعنى" كامن في الجهود الإنشائية من أجل التواصل (وهو يتوجه علينا أن نتجاوز التعريف الذي تم عرضه سابقاً) كما أن وضع هذه الأفكار ليس "دأباً" ولا "موضوعياً" بالمعنى المعتاد، فهو وقع بين لدواب، ونواصبي، وحوري وفي اللحظة التي يراح هذا الوضع عن عملية الأحذ والرد في التواصل الفعلي، فإن الأفكار تفقد حيويتها ويصبح وجودها الأصلي انتقالياً فهي تنقل باستمرار من سياق إلى آخر؛ وحتى صمن عقل الفرد نفسه، ويجب إعادة صياغة الأفكار على نحو متكرر، وفي الواقع شرحها بصورة متواصلة، إن كان عليها أن تحافظ على أية حيوية أو حتى دلالة أصلية، أما الوصفات الجاهزة فليس لها سوى قيمة أثرية وهي غير ملائمة إلا في الكتب المدرسية الابتدائية.

وهكذا فإن مصطلح الفكرة - الوحدة لا يكاد يمكن وصفه أنه يشير إلى أي كيان مبر، فما بالك بأن يمكن استخدامه على نحو مفيد من قبل دارسي الأدب

وستستطيع للتأكد، أن تعيد تعريفه مع أ.و. لفجوي بوصفه اتجاهًا من بعض الناس للتمتع سماع اقتراحات محددة، مثل "أخفيقي هو شيء واحد" أو "العالم مليء بعدد من الأشياء"، وبهذا يميز المصطلحين الفلسفيين "الأحادية" و"التعددية" بوصفهما مثالين عن الفكرة. الوحدة على أية حال، وعلى هذا المستوى من التعميم، فمن المحتمل أن الأفضل إلينا هو ألا نستخدم المصطلح "الفكرة. الوحدة" ولو كصورة مجازية، لأن مصاصينها، كما سبق ذكره، هي سينة الخط على الأغلب، وذلك لإقناع أنفسنا بتعايير أكثر مباشرة مثل "اتجاهات" و"زعات" أو أمزجة "فكرية أو شعورية" وقد تعبر هذه الاتجاهات عن نفسها بطرق متنوعة تختلف إلى حد بعيد من فترة إلى أخرى ولكن مفهوم الفكرة. الوحدة، المسر على أنه ظهور حديد، أو على أنه نقل من مؤلف إلى آخر، أو من فترة إلى أخرى هو تبسيط شديد

وفي عملية الانتقال من مؤلف إلى مؤلف، ومن عصر إلى عصر، فإن هذه الأمزجة الفكرية والشعورية تحصى لصباغة. ولإعادة تفسير، وتحول مستمر. إن تاريخ الأفكار هو أساساً تعليق على هذه "عملية"، التي هي بالنتيجة جوهر حياة الروح الإنسانية، لتي تشكل وتعيد تشكيل الأفكار والتي نصح من خلالها وعية لذاتها وليستها كما حاول هيل أن يظهر في. وب عمل كبير له "علم طاهرة الروح"، إن تاريخ الأفكار يمكن أن يعد فهرساً لنمو وعي الذات، الذي يقوم أفراد البشر بوساطته بتفسير وإعادة تفسير أوصاعهم في المجتمع والعالم.

ولا داعي لذكر أن ظهور وعي الذات هذا يؤدي إلى تحول في حياة الفرد، والتأثير في علاقاته الاجتماعية، وإلى تغيير عميق في موقفه حيال الطبيعة إن مثل إعادة التوجيه هذه. كما تبدو في شكلها الوثائقي. هي موضوع أولي للتاريخ. ولهذا يتوجب على المؤرخ أن يدرس أدوار الفكر كلها، وبذلك يتم تمييز فترة معينة من الحياة الإنسانية عن سابقتها ولاحققتها من الفترات. فقد يجد نفسه أيضاً يميز أشياء موازية، أو مازرة تتضمن تأثيراً أو اتصالاً فعلياً، حيث يكون من غير المحتمل تطوير مفهوم عن الاستمرارية التاريخية ويمكن تبيين علاقة شيقة من هذا النوع، ونحن نقارن كتابات الطاويين الصبيين، خصوصاً كتابات لاو. تسو نفسه، مع

عبارات كتبها رومانتيكيون أوروبيون مثل قصيدة وردزورث "آيات مكتوبة في بداية الربيع". وكلا الوعين من الكتابة أن يقارن مع مقاطع من كتابات الفيلسوف لأفلاطوني المحدث، بلوتيسوس. ويجد بعض الباحثين أهمية عظيمة في تناظرات كهده، فيحاولون بوساطتها أن يخلصوا دوائر تطور موارية في ثقافات بعيدة وهذه التأملات، مثل تأملات أوزوالد سبتغلر، الذي "طابق" بين الرواقية القديمة والاشتراكية الحديثة، ورأى فيثاغورث، ومحمد، وكرومويل "معاصرين" لبعضهم، أو متناظرين تاريخياً، هي تقريباً على الدوام ممتعة وموجبة وأحياناً تفتح آفاقاً مهمة للنحت ولكن مثل المحاكمات العقلية كلها التي تستند إلى تناظرات تُعرف بالحدس، يجب أن تقوم هذه المحااجة بحذر شديد، وألا يتم الاعتراف بها، بوصفها نهائية، من دون دراسة مفصلة ذات طابع متأن أكثر.

لقد ناقشنا أن على درس المنبرات الكبيرة في التاريخ الأدبي والفلسفي، عليه أن يتابع بحسنة حكمه، وأن يعرف دائماً أن الأفكار عدم تنقل من عقل إلى آخر، يجب أن يحدث تغيير، وغالباً تغيير جذري، في بينها، وتوجهها، وطريقة استقبالها. وهناك الكثير من الأمثلة على تبيين كهذا. ومن أبرز هذه الأمثلة نجد التحولات التي نصح نوب الأفكار في معظم الأحيان حينما تنقل من مفكر إلى هناك ويمكن القول: إن شاعر والفيلسوف يهمن بالفكرة نفسها، ولكن من المهم كثيراً أن نتذكر أن التطور الشعري أو الأدبي لفكرة ما غالباً هو تخيبي، أو صوري، أو مجازي بطبيعته، وأن هذا يثبتنا بحدة مع تناول فكري يؤكد على التعريف والدقة حتى مع خطر الوقوع في الخدلفة. ويهتم المفكر بالتضمنينات، ويسعى للحفاظ على تناسق صارم، قليلاً أو كثيراً، يسما يشغف الكاتب التحليلي عادة في توضيح كيفية تأثير فكرة في حياة الشخص الذي يحملها وألوان عواطفه. وهو ليس بحاجة كبيرة كي يشغل نفسه بإقناع قرأته أن فكرته صحيحة أو أنها تستعد أية أفكار أخرى وعلى أية حال، ليس مطلوباً منه أن يشيئ بحاجة وبهذا الخصوص، إن الطاقة الجدلية والحوارية لدى برنارد شو، التي تظهر في مقدمات أعماله وأماكن أخرى، هي أمر غير اعتيادي. ولا يقوم الفنان الأدبي عادة برسم

حدود فصلة. فهو لا يرمي إلى تعريفات واستنتاجات. ومع هذا فإن عقله يمكن أن يكون مشغولاً تماماً بفكرة ما كما يكون التفكير الصارم لشخص يعمل بالهندسة.

وهكذا فإن قصيدة شيلي "أوزيما ندياس" هي تمثيل شديد لفكرة، مع أن المرء لا يستطيع بسهولة أن يدعي أن القصيدة هي محاجة أو برهان، لأن الشاعر يقتبس مثلاً منفرداً. وتوضح قصيدته "أدونيس" بصورة حيوية المفاهيم الأفلاطونية فيما يخص الزمن، والأبدية، والخلود، من دون العودة إلى تتبع جدل أفلاطون المعقد عالياً ومن ناحية أخرى. هناك مقاطع في "الكوميديا الإلهية"، وفي "الهردوس المفقود"، وفي قصيدة وردزورث "رحلة" حيث يتم فيها تقديم أفكار فلسفية لاهوتية، ضمن نسق استطرادي، يقترب من المحاجة المنطقية. ويذهب الفيلسوف لوكريتيوس أبعد من هذا في عرضه للفلسفات الإبيقورية والذرية، ويمضي في نقاشه حتى يصل إلى شيء يمكن مقارنته بمقولة: "وهو المطلوب إثباته"، مع أنه للتأكد، يتبع محاجة استدعها من فلاسفة سبقوه ولكن طريقة متبعة كهذه للوصول إلى محاكمة رسمية هي غير معتادة في الأدب وما يهم الأدب بصورة عامة هو أن يلفت انتباهنا إلى أفكار أكثر من أن يقوم بإثباتها أو إثباتها على أية حال، يتحد التأمّل، في الفلسفة، عموماً بشكل المعرفة، أو البرهان، أو الاعتقاد، أي إن هناك عادة وعادة من توكيد ينبغي متبصر ولكن عاد ما تكون الحالة في الأدب هي أن وجود فكرة ما تسترعي انتباهنا لا تتطلب منا أي تقويم منطقي، ففي مثل هذه الحالة تأخذ المتعة الخالصة مكان القول أو الرفض الفكري. وتكون الفكرة في تجسيدها مثيرة للإعجاب أكثر مما هي محلّ دفاع عنها ويبدو أن لدى الشعراء طريقة للاستمتاع بفكرة دون أن يشعروا بأي التزام لإثباتها أو التحقق منها. لهذا قد يكون بصورة طبيعية مشاركون لصنّاع الأساطير في خبراتهم والذين لا يتحاورون المحيلة إلى المحاجة. لذلك فإن موقف الفيلسوف دائماً أقلّ تجانساً من حيث الجوهر.

ولهذا يمكننا أن نناقش أن الأساطير تعبر نفسها بسهولة للمعالجة الأدبية أكثر مما يفعل العلم أو حتى الفلسفة، وأنه في الصراع الذي غالباً ما ينشأ بين الأسطورة والعلم، يميل الأديب نحو الأشكال الأسطورية للتفكير والتجربة تقريباً رغماً عنه.

كما فعل لوكرتيس في انتهاله المتوهج للإلهة فينوس ، وذلك عبر قصيدة مكرسة لوصف مادي تفسيري للإنسان والعالم أو كما فعل وردورث في مقطوعه بعنوان "الباسك" ، وذلك على الرغم من عدم محبة "الشعر المرحوف" ، إذ تضرع إلى يورابيا واستدعى روحاً نبوية لدعمه في الدفاع عن فلسفة إنسانية وفي كثير من الأمثلة ، يحاول الشاعر أن يحتفظ أو يحوز شيئاً من الجاذبية التخيلية للأسطورة ، مع أنه قد يكون ملتزماً فكرياً بنظرة علمية ، أو إنسانية ، أو حتى مادية ، حيال الأشياء . وبعد كل شيء ، فقد كانت الأساطير أحياناً الدافع الحي وراء أدب يجد نفسه مألوماً محلياً صمم نطاق نظرنه . ويمكننا أن نناقش أنه لم يحصل مرة في تاريخ الأدب العربي . حتى لو حدثنا رواية الخيال العلمي التي ظهرت في السنوات الأخيرة . أن قام الفكر العلمي بممارسة تأثير ذكي وشامل أكثر من الأساطير . حتى في الروايات التي سادت في القرن التاسع عشر (4)

وعلى أية حال ، فإن طالب الأدب سيتوصل إلى إدراك أن الثباينات - كذلك المذكورة سابقاً بين العلم والأساطير - وعلى الرغم من سهولة رؤيتها في فكر كثير من الكتاب . لا تمنح سوى تبصر محدوداً تصحب في الحركات العكسية للأفكار . وإن مثل هذه الثباينات تظهر بصعوبة لأقطاب أدبي يصح واصحة بصورة تدريجية ، كما حدث ، في مقدر موضوعات سائدة التي تغير فترات الفكر والأدب العظيمة . وغالباً ما تولد هذه الموضوعات آفاقاً تتخذ ضمنها الأفكار الموروثة من فترات سابقة مظهراً محلياً ، لم يكن موجوداً فيها نهائياً في تلك الأرمئة السابقة . وهكذا يمكننا أن نغير بعدد للدراسة الأفكار : "البعد العمودي" عندما نتحدث عن الأفلاطونية عند شيلي ، و"البعد الأفقي" عندما نتحدث عن الأفلاطونية الرومانتيكية . ونحن نؤكد على المحور العمودي ، فإننا نتعرف الأفكار والمذاهب المتكررة . وهناك دائماً خطر في أن البالغ في مطابقة فكرة ما ، كما تظهر في إطار فترة معينة . مع مظاهرها في فترة أخرى .

والنتيجة هي معنى مزيف لتجمع فكري ، أو روحي ، فيه شخصيات تاريخية ينبغي علينا ألا نتعامل معها بوصفها "معاصرة" لنا ويجب أن نتعرف أن الأفلاطونية تعاني من تغيرات هائلة ، في عملية عبورها من أثينا ، التي كانت تمر بصعوبات

الحرب البيونوبيرية، إلى إنكلترا في عصر الثورة الصناعية وهذا التحول هو تحدٍّ للمؤرخ الذي عليه ألا يسأل: "هل فهم الرومانيكيون أفلاطون؟" بل "كيف قرؤوا أعماله وترجموها؟" لندرس الأفلاطونية في شعر شيلي الذي كان مُلمّاً بنص معلمه القديم وها يوجد الفرق في المعالجة وفي التأكيد الذي يلفت انتباهنا كثيراً. وللتأكيد، يمكن اقتباس العديد من المقاطع المختارة، لتقوية الانطباع بأن العبقريّة أو الأفلاطونية البيبلية تكمن في قصائد شيلي:

يبقى الواحد، ويتغير العديدُ ويعضي  
ويشعُ نور السماء أبداً، وترحل طلال الأرض؛  
والحياة، كقبة يزورها رجاجٌ متعدد الألوان،  
تسبم إشعاع الأبدية الأبيض

سيبدو هذا بوصفه أفلاطونية راشدة مشتقة من الصورة المركزية للشمس في كتاب "الجمهورية" وبكى دعوى تذكر الإطار الأوسع لمفكر شيلي، كما يجب أن يكون تعليقاً مناسباً إلى بُعد جديد. وبعد هذا، كله فإن شيلي كان يحب الحركة، والتحويل، وتدفق لصمت خسيه وعالم التعبير هذا له حقيقة الخاصة وجماله الخاص به. فهو ليس مجرد مظهر

إن الكون الأبدى للأشياء  
يسري عبر العقل، ويطوي أمواجه السريعة،  
فجناً ظلاماً، وحيناً، نوراً، وحيناً يعكس كآبةً،  
وحيناً يمنح الروعة، ومن الينابيع الخفية  
يستمدُّ مصدر الفكر الإنساني روافده  
من الماء - بصوت لكن بمقدار النصف.

وهذا المنقطع من قصيدة "موت بلانك" حديث جداً كي يؤلف أفلاطونية أصلية وكذلك أيضاً هو وضع "أسطورية" الريح العربية البعيدة تماماً عن فيديوس وأكثر من ذلك، فإن أفلاطونية محلية ذات ليبرالية ثورية، تأسست على

إيمان بالكمال والتقدم الإنساني، ملوثة بأفكار رومانتكية عن الحب "الحر" (المشتهي للجسد الآخر)، ثم وضعت في شعر من قبل شاعر كان متحمساً للكيمياء الحديثة، هي أفلاطونية فذة.

وعكنا أن نذكر بصورة عابرة أن أفلاطونية وردزورث لم تكن راشدة مثل شيلي فعلى سبيل المثال، إن إعادة تفسير وردزورث لمفهوم الذكريات الأفلاطونية، الذي قدمه بصورة حيوية في أغنية "حميمات"، هو فعلاً عكس للتعاليم القديمة فقد اعتقد أفلاطون أنه في لحظات متميزة معينة يمكننا تذكر، أو إعادة تشكيل، رؤية للحقيقة الأبدية، التي ضاعت منذ ولادتها، بما في ذلك المبادئ الأولى، أو أسس النظام الرياضي، والعدالة الاجتماعية، والجمال الحسي والعقلي. وتصبح هذه التبصرات أكثر تردداً، وأكثر شمولاً، كلما تقدمت تربيتنا وبالنسبة إلى وردزورث فنحن "تذكر" أقل وأقل. ونحن نكرّ ثروة العالم المجيدة، في أن تعدو "ألماء القوة" التي تدعم وجودنا، ووصحة جداً بالنسبة لرؤيتنا الطفولية. ويبدو هذا العالم، مثل "شجرة الحياة" الدهبية، كظلي رمادي لذاته الحقيقية، وذلك بالنسبة لكل من الإنسان العلمي. وللمظهر العلمي ويمكن أن يكون حاضراً فقط بالنسبة لذلك، لاسعمال الحكيم الذي نجعل "السوات الصاخبة" الاستمتاع به أكثر صعوبة. ورعم أن قصيدة وردزورث معرفة بوصفها أفلاطونية من حيث الروح، فقد يبدو لبعضهم أن الفكرة الأعم فقط "للتذكرى" أو الاستنكار تقف على نحو مشترك بالنسبة للشاعر والفيلسوف. أما التفاصيل فقد تم تحويلها بالكامل.

وتلفت هذه الاعتبارات انتباهنا باتجاه التباينات العميقة، الموجودة بين طرائق النظر القديمة والحديثة للعالم. وإذا رغب القارئ مثلاً آخر، فلیدرس المثل القديم "اعرف نفسك"، متسائلاً عما قد يعنيه أصلاً بالنسبة إلى متوسلي الرأفة من الوحي في معد دلفي، وما كان يعنيه بالنسبة إلى سقراط، وما كان يعنيه أيضاً بالنسبة إلى مونتين الذي وجد الاستخدام السقراطي للعارة متجانساً روحاً. إن الفصل الرائع الذي كتبه أورباخ في عمله الشهير "محاكاة" حول مونتين يمكن أن يقرأ على نحو مفيد. وقد أعاد كل من شيلي، ووردزورث، ومونتين صياغة الموضوعات

الأفلاطونية، ولكن من دون أن يكون هناك أي قصد واعٍ في عملية نظم فلسفته الجديدة وتعلمه من الأفضل لنا القول: إنهم يتقنون الأفلاطونية من وسيط واحد للفكر والمعواطف إلى آخر، وبذلك يصوغون معانيه الرئيسة من حديد

إن هذه التعارضات بين الأفلاطونية القديمة، ونظيرتها الرومانيكية الحديثة، تستدعي انتباهنا باتجاه الأفكار المتصلة التي لها أهمية خاصة بالسبب إلى المؤرخ والنسبة للعقل الحديث فإن الأمور المباشرة، والحسية، والمتغيرة، هي أكثر جاذبية، ومن الناحية الفلسفية أكثر دلالة مما كانت عليه بالنسبة للمثالية الإغريقية وفي المقام الأول، يؤلف التنسيق بين المفاهيم، والذي يوحي به هذا التباين، مهماً للدراسة التاريخية. ولكن بإمكاننا الذهاب بعيداً والإصرار على أن هذا التباين بالغ الصلة بموقف المؤرخ الخاص حيال موضوع دراسته وقبل أن يصحح المرء مؤرخاً حقيقياً للأفكار، عليه أن يتعلم "أحد الوقت معنى الاعتبار" وأن يميز أن الوقت يترك آثاره على الأفكار، كما يتركها على الأشياء، إن الأفكار يمكن أن تبقى كحقائق ثقافية فقط من خلال التغيير والتعديل الدائم لطبيعتها

إن الإحساس بالتاريخ والتحول التدريجي للعادات والأفكار الإنسانية لم تكن ميزة المفكرين القدماء، الذين كن يعلم، من بابي لديهم هو الهندسة، والذين كان بالسبب لهم، الدوران الظاهري للشمس والقمر والأبراج، والحركة الأكثر تعقيداً للكواكب نوعاً ما هو الإطار الواضح للكون الهندسي وانطلاقاً من هذه النقطة، فإن التعبير ينحصر للشكل والقانون، وهو أساساً مسألة تكرار ضمن إطار دائم. وإن التغيير العميق للتحوّل نحو تجديد أساسي بعيد الاحتمال إن الزمن، بما في ذلك الحياة الإنسانية تنزع دائماً لتمثيل وإعادة تمثيل المبادئ الأزلية نفسها وخلال القرنين الماضيين فقط، أصبحنا واعين بشكل عميق بالصيغة التاريخية للوجود، وتبيناً أننا نحن أنفسنا نعيش "في التاريخ"، أو بمعنى آخر: نحن تاريخ يتخذ أشكالاً جديدة من عصرٍ إلى عصرٍ ويتفق هناك تدريجياً معنى الاستمرارية مع ماضٍ هو من حيث الكم بعيد جداً عنا، ومن حيث الكيف مختلف جداً وللتأكيد، بإمكاننا أن نتحرك في التاريخ عبر تثقيب، كما يزكي كولونود مع آخرين، محيلة



متعاطفة - ومحدود معينة - تتجاوز الحدود الواسعة للتعبير. ويبقى الماضي بمعنى ما ماضياً، وكما عبر عنه هيجل بتورثته الشهيرة "إن جوهرنا هو ماضينا".

إن هذا الانعطاف الفكري رومانتكي أساساً. وهكذا فإن وردزورث، الذي استطاع التحدث بماطفة حقيقية عن "لمسة الزمان التي لا يمكن تصورها" وعن "أشياء خرجت من العقل بصمت"، ومع هذا وصف استمتاعه بمدينة لندن ومعالمها التاريخية فقال (في المقدمة):

بأحاسيس قوية، مزدحمة كما كانت  
في الماضي والحاضر، مثل هذا المكان  
عليّ أن أسرّ، في تلك الأيام، لم أطلب حينئذٍ  
المعرفة، لكنني كنت أتوق إلى القوة، والقوة وُجدت  
في الأشياء كلها، وما من شيء كان له  
تأثير ضيق محدود، ولكن الأشياء كلها، ككوب  
رجة بذاتها، وحدث أيضاً في نفسي  
رحابة وسعة في العقل؛  
فهذه هي قوة شبابنا ومجده.  
فالطبيعة البشرية التي شعرت  
أنني أنتمي إليها، والتي أحبتها واحترمتها،  
لم تكن حاضرة دائماً، لكنها روحٌ  
تعيش في الزمان والمكان، وتنتشر بعيداً.  
ففي هذا متعتي، وفي هذا كرامتي  
تكمنان

إن حب "ذلك البعيد وذلك القديم"، كما أن العاطفة تجاه "الأشياء القديمة المنسية، والبعيدة" التي يتميز بها الرومانتيكيون تظهر جانباً آخر لهذا الحس

بالتاريخ علينا أن نعترف غالباً بأنه على الرغم من أن الماضي لنا، فهو بعيد عن متناولنا.

من الشائق ملاحظة أن هذا الإحساس بالزمن قد احتسب به شعراء وأدباء، قبل أن يكون له أثر عميق، أو واسع المدى، في عمل المؤرخ المحترف إن المؤرخ الباحث في القرن التاسع عشر، وبخاصة في ألمانيا، هو نتاج الحركة الرومانتيكية، كما هو أيضاً حال المفاهيم المستمدة من كولينغود في الاقتباس الذي تم به افتتاح هذا الفصل وما إن يستيقظ في داخلنا هذا الإحساس بالتاريخ، فإننا غالباً ما نؤكد على المسافة بين الماضي والحاضر حتى أكثر من استمرارهما أو حياتهما المشتركة وثمة خطورة تتعلق بالطالب الحديث، فمع توسع علمه وإحساسه التاريخي، سوف يستسلم حيال سد الفجوة بين الماضي والحاضر، ومن تقديم، صورة ملائمة لأفلاطون أنثيا مثلاً، أو صورة كذلك الأمر لهملت في عهد الملكة إليزابيث. وما دامت هذه الروح الانهزامية مغالبة، فإنه يجب الحصر على إدراك متزن للمسافة التاريخية.

لنحثير بإيجاز اثنين أو ثلاثة أمثلة عما يصفه "المسافة التاريخية"، لعدم توفر مصطلح أفضل كما يعرف تلميذ ماكولي السحب، أن لورد بيسون لقي حتفه في معركة "ترافلغار"، الذي أصابه الرماة المتمركزون حول حبال الأشرعة والصواري في سفن، الأعداء، فقد كان هذا القائد البحري هدفاً جيداً لهم، حيث وقف في مؤخرة سفينته مرتدياً زياً عسكري الأنيق ذا الأوسمة الكثيرة، رغم تحذيرات ضباطه. وإبان العترة النابليونية والأعوام التي تلتها، تم تقبل موقف نيلسون بوصفه منسجماً تماماً مع شخصية البطل الحقيقي، في فروسيته وبسالته. إن الأمر عموماً لا ينظر إليه هكذا في أيامنا، حيث لم يعد الحنود يقومون باستعراضهم العسكري وهم يرتدون مزاتهم الملونة، كما غاب مثال المبارزات الشخصية تقريباً من المشهد العسكري كما يتوجب على الإنسان المدني في العصر الحديث أن يقوم بجهد حقيقي في إعادة توجيه تخيلي كي يحرز إدراكاً للقيم التي اعتلت فوق الحياة العسكرية. وحتى "المواطن - الجندي" في الحرب الحديثة لا يمكنه القيام بذلك

سهولة. إن هذا شأن مؤرخ الأفكار الذي عليه أن يضيء تلك الطرق المتنوعة في التفكير

ويمكن توضيح الفرق على نحو كبير بالإشارة إلى نصوص أدبية. لئأخذ على سبيل المثال التعليق الساخر لدوغلاس، في مسرحية شكسبير "الملك هنري الرابع"، على حراة ثياب الملك الإنكليزي الصخمة، الذي دفع إلى المعركة بعدد من مثليه وهم يرتدون دروعاً ملكية، ومن جهة ثانية على الريشة البيضاء النافارية التي تعنى بها ماکولي. إن موقفنا المعاصر الذي ينعكس في شعر ورواية الحرب في القرن العشرين هو شيء آخر مختلف وعلى كل حال فمن الممتع أن نقارن هذا، مع تلك الأفكار التي طرحها كل من شكسبير في شخصية فولستاف، وسرفانتس في شخصية سانشو بانزا والفوارق هنا رغم أنها أقل درامياً، إلا أنها أبلغ معنى وأوسع من أن تحدد إن شاعر القرن العشرين، مثل باوند وأبون وساسون، الذي يتساءل عن قيمة الشرف والمجد العسكري، يلقي صواً حديداً على تحفظات فولستاف بخصوص الحصول على الشرف العسكري، وعلى تقدير سانشو لسيده. وفي أيامنا هذه ليس من الضروري أبداً أن يقدم هذا الموقف بوصفه مضحكاً مسرحياً، ولكن يمكن أن يؤخذ على نحو جدي لكونه يشكل نظرة فيها حكمة وإنسانية

لعله من المفيد استعراض أمثلة أخرى للبعد التاريخي ولنختار موضوعاً يفصح عن العلاقة المتبادلة بين الدين والفنون. فمن خلال فكر القرون الوسطى والمعصر الحديث أيضاً يجد المرء أنه من المناسب وصف الإله بأنه مطلق أو لا محدود، مع أن هذا المفهم يعني ضمناً أن الإنسان محدود، ولا يستطيع تماماً أن يدرك الطبيعة الإلهية. وفي عصور سابقة، كانت فكرة اللامحدودية تعدّ بوضوح ذات معنى مرددي، وخصوصاً من خلال نظرة الفلاسفة الفيثاغوريين. فقد كان "اللامحدود" يعني "غير المحدود"، والذي لا شكل له، و"غير المكتمل"، وذلك بالمقارنة مع المستقل ذاتياً، ودي السنية المعروفة والواضح للمحدود، الذي يكمن كماله في الانسجام والتوافق والتناسب فمن خلال الرؤية الفيثاغورية، التي هي على الأغلب، وجهة نظر الأدب والفن الكلاسيكي، فإنه سيكون شيئاً من قبيل

التجديف السخيف أن يتحدث المرء عن إله مطلق، أو حتى عن الخير اللامحدود. وأن يقال إن الأشياء كلها تطلق من المطلق، من دون تفسير ذلك على قاعدة نظامية مثل العدالة أو الفطنة، فإن ذلك سيؤدي إلى موقف خطر مثل موقف غليكون حين قال:

كل شيء ضحك، رماد، لا شيء  
لأن الأشياء كلها تولد من اللا عقل.

يخضرا هنا ما يمكن أن ندعوه المثال الكلاسيكي للوحدة العضوية، الجزء الواحد في الجميع، حيث تكون البداية والوسط والنهاية (S) واضحة وحيث يستمد كل جزء حيويته من الكل الذي هو بعينه نظام لكل الأجزاء. وهذا المثال أخلاقي وديني وجمالي على نحو مباشر.

ويناقش بعض التلاميذ بحجة أن هذه العكرة حلية في عمق بنية الرياضيات القديمة بالمقارنة مع الحديثة، ويمكن وصف هذا المثال بالكلمات التي استخدمها كورتليان في وصف أسلوب بيركليوس، مثل «خجوك جيد» أو المحكم. باختصار إنه تمجيد لغير المنتاهي وال«اتلاقي» وتتردد أصدااء ذلك في «لفظ والشعر الكلاسيكيين في أية حقبة، ولو على نحو ضعيف ولإدراك هذا الأمر، على المرء التمعن فقط في واجهة بناء معبد إغريقي، وذلك بالمقارنة مع داخل كنيسة القديسة صوفيا، أو عليه دراسة حقب النثر الكلاسيكي، أو التناسق الداخلي المغلق لقصيدة مثل قصيدة وليام براون:

نَحْتُ عَرِيَّةَ المَوْتَى السوداء هذه  
يَكْمُنُ مَوْضِعُ الأشعار كلها.  
شقيقة سُدْنِي، ووالدة مَجْبُوروك،  
أَيُّهَا المَوْتُ قَبْلَ أَنْ تَقْتُلَ أَيَّ شَخْصٍ آخَرَ،  
لَطِيفٌ وَمَتَعَلِّمٌ وَكَيْسٌ مِثْلَهَا،  
سَيَرُشُّكَ الزَّمَانُ بِسَهْمِهِ أَيْضاً.

وللتأكد فإن لوكريش، المادي من بين القدماء، يقف في رهبة من كون لا حدود له، وعالمنا الصغير فيه ليس إلا مجرد ملمح عابر لكن هذا "الموقف الطارئ" الكبير والمكتنفي ذاتياً للطبيعة، رغم خصوصيته كلها، غير مكثرت بالقيم، كما أن الحكمة الإنسانية مؤسسة على الاعتراف بهذه الحقيقة المتعارضة مع الدين.

ويقف العقل القروسطي بين المواقف المتطرفة التي قد أشربا إليها. إن المسيحي القروسطي يتنهج لفكرة حلال الإله المطلق والعامضة. والذي لا يمكن الإشارة إلى كيانه الكامل إلا بإشارات إنسانية، وهكذا يشجع العودة إلى الزمر وإلى المجاز. لكن هذا الإنسان يقتد إلى الحس الحديث بسمو العالم المادي وإلى الزمن غير المتناهي، في حير أن عالمه محدود، والمستقبل الذي يواجهه مثبت بالنعاية الإلهية. وبالنسبة إلى المفكر القروسطي، هناك شيء مرعب حول العالم أو النظام اللامحدود للطبيعة. ولا يستطيع أن يجد أناساً باقتشور أن إنتاج عالم محدود سيكون نوعاً ما تحت وقار اله لا محدود، إلا مع روع **فجر الفكر الحديث**. وسمع في الفكر المتأخر أيضاً أنه تحت وقار خالق لا محدود من ينم إنتاج مخلوقات ببداعة. وهناك يكمن موضوع يضع الفكر الحديث على عو حاد مقابل الفكر القديم والقروسطي.

لقد خلق الإله - حسب قصص الكتاب المقدس - السماء والأرض بكل ما فيهما، كما أنه خلق الإنسان على شاكلته، وهذا ما يميز الإنسان عن المخلوقات الأخرى، ويضمن له مكانه المميز في هذا الكون، وقد يفترض المرء أن الإنسان، بما أنه مخلوق على صورة الخالق - وضمن الحدود المفروضة عليه بحسب وضعه كمخلوق محدود - أن يكون نفسه خالقاً، وأنه - عبر ممارسة قواه الإبداعية - سيحدد مصيره كمخلوق مميز، وأنه أيضاً عبر فشله في استغلال مواهبه الخاصة سيفقد شيئاً ما من حق ولادته الإلهية. وقد يتوقع تماماً رجل من المريح - آخذاً في الحسبان التضمينات الطاهرة لقصة الكتاب المقدس - بعض هذه الاستنتاجات. ومع هذا فإن "العقيدة" التي تحدثنا عنها، والتي تصف الوضع الفريد للإنسان كمخلوق مبدع في عالم الإله، كان بطيئاً جداً في تشكيله وعموماً، إنها نظرة حديثة للأشياء. وإنها تظهر لأول مرة في الوعي الرومانيكي معقولة على نحو كامل. وفي الأزمنة القديمة - بما في ذلك السلسلة الكاملة للفكر المسيحي - لم ير الفلاسفة واللاهوتيون في

الصورة المخلوقة للإله ما يوحي بوجود قوة إبداعية ولدى الكثيرين فعلياً، كان الإله خالقاً أوحده، وصانعاً أوحده بأي معنى جذري للكلمة وقد تم تغيير الصورة الإلهية الكامنة في الإنسان بوصفها العقلي الإنساني، والقدرة الإنسانية على محبة الإله وإخوتنا من البشر، من دون امتلاك قدرة إلهية مماثلة

وخلافاً لهذه القاعدة فإن الشاعر والفنان سيظهران على نحو أولي مقلدين، وعلى الرغم من أن المحاكاة تتطلب شيئاً من صياغة أو تشكيل، فإنهما سيبحثان عن نماذجهما البدئية باتجاه نوع من ترتيب الأشياء التي سبق لها أن تأسست بإذن إلهي، أو أنها تعززت بفعل مقومات عملية طبيعية أكثر ديمومة. وأن الفكرة الرومانتيكية بخصوص القوة الإبداعية عند الفنان، كما تم التعبير عنها بين آخرين من قبل ويليام بليك، وبسطها براوننج في قصيدته "أبت فولفر"، هذه الفكرة التي تداولها اليوم أيضاً الفلاسفة الوجوديون، والمسرحيون، والروائيون، بأن الإنسان يمكنه بطريقة ما "صياغة نفسه"، سنبذو مضحكة ووفحة، إن لم تكن بالفعل مدسّة، قل أرملة فريّة جلب سبباً ويمكننا أن نلخص ذلك بالإشارة إلى أنه في فترات الكلاسيكية والعصور الوسطى، كانت صورة الطبيعة الشريرة الأكثر انتشاراً تعرض وإلى حد بعيد كأنها تابعة مرعماً على قلوب وصحة في الكون وما يفرضه هذا الوصف من واجبات، ومطيعاً للأوامر أو قابلاً لقيم ليست من صنعه أساساً. وتدو الاستثناءات القليلة، كما هي حال السفسطانيين الإغريق، منمتة لأنها قبل كل شيء تقف في معارضة الفلسفات السائدة، التي يمكن أن تكون أحياناً مرتبكة، لكن لا يمكن التغلب عليها.

وقد سبق سكاليجر في عصر النهضة هذه الفكرة الرومانتيكية، وهو الذي أطلق على الشاعر أنه "إله آخر"، وكذلك تاسو، الذي اقتبس منه شيلي إلى درجة أنه كان يعتبر الشاعر المبدع الحقيقي الوحيد أكثر من الإله نفسه، وأيضاً بعض المنصوفة، ومن بينهم البروتستنتي جيوكوب بوهم (توفي عام 1624م)، ويؤكدون أن الإنسان على اتصال مع الله في عملية الخلق الأدبية لكن الحركة الحديثة، وبعيداً عن المراج التقليدي للفكر، كانت حركة بطيئة جداً، وتنتظر باستمرار للماضي باتجاه آراء أكثر محافظة وهكذا حتى فردية وردزورث الإبداعية، التي تم

التعبير عنها بحماس في قصيدته "المقدمة"، قد تعدلت في قصيدته "أنشودة الحب" وتراجعت في القصائد اللاحقة. على أية حال فإن فكرة الإنسان بوصفه مبدعاً ليست عادية، وتجه إلى مراقبة النزعة الإنسانية الحديثة، حتى إننا نجد في هذه الأيام احتراماً شعبياً واسعاً للتصكير الخلاق وللنشاط الخلاق بوجه عام.

وتصل هذه النزعة إلى أوج نصجها في مراحل معينة من الفلسفة الوجودية الجديدة، حيث يوصف الخلق - الذاتي للإنسان بأنه غير خاضع لمعايير أو نماذج بدئية مثالية وهنا فإن الطبيعة الإنسانية، بوصفها مناقضة لنتيها التحتية الفيزيائية والبيولوجية، تتطابق مع الحرية الإبداعية، حيث نعرض عن سق الطبيعة الإنسانية الخاص بنا ونخلق سلوك حياة من اختيارنا. وتؤلف هذه الفلسفة بكراناً جريئاً للفكرة القائلة بأن الحرية الإنسانية هي دوماً خاضعة لسلطة مؤسسة مسبقاً، وللضرورة التاريخية، أو لقيود ميثيقية، مع أنها أحياناً يمكن أن ترسم لنفسها صورة مضحكة، وذلك بردها بعض اللاوجوديات إلى نوع من الحقيقة الزائفة. وبالنسبة إلى الوجودي فإن تجليات كهذه تشكل جهداً لإحفاء حريتنا عن أنفسنا، وكي نتحب المسؤولية التي تقتضيها ويمكن للمسؤولية الإنسانية أن تأتي لتحرر الوعي الذاتي فقط ضمن أفق نظرة عالية. لا يسمح لسلطة أمرة أن تفرض نفسها عليها دون شرط على الانترام والقرار الإنسانيين ويواجه الإنسان ذاته في عالم حيث "يموت الإله" حسب وصف نيتشة.

وهكذا يمكن لجان بول سارتر أن يقحم بصعوبة حديث أنتيخون الرفيع الذي تسوغ فيه تمردها بمباشرة قانون أزل للعدالة يتجاوز موقفها الخاص:

لم أكن أعتقد أن مراسيمك كاملة القوة

لتحكم في القوانين الثابتة غير المكتوبة

عن الله والسماء، لأنك إنسان فحسب.

وهي ليست قوانين الأمس أو اليوم، لكنها أبدية،

مع أنه لا أحد منا يمكنه أن يعرف من أين أتت.

أن أتمجاوزها أمام الله.

لا أستطيع

وبالمقابل ، يمكننا أن نقبس ما يلي من رواية وجودية: (6)  
أسندت هيلين حدثها إلى راحة كمها وقالت: "قل لي لماذا نعيش؟" أنا لست  
واحدة من الرعايا الأنجليكان ، فلتها وبشيء من الارتباك. "ومع ذلك أنت تعرف  
لماذا نعيش". بسطت أصابعها وأخذت تنظر إليها بإمعان "لا أدري لماذا أعيش".  
"بالتأكيد هناك أشياء تحبها، وأشياء تريد...". ابسمت "أحب الشوكلاه  
والدراجات الجميلة". "ذلك أفضل من لاشي".

أعنت النظر في أصابعها من جديد؛ ويدت حزينة فحاة. "عندما كنت صغيرة  
أمست يافه كان ذلك رائعا؛ وفي كل لحظة من لحظات اليوم كان يطلب مني شيء؛  
بعدئذ بدا لي أنني يجب أن أوجد لقد كان ذلك حقيقة مطلقة".

ابسمت متعاطفا معها. أعندت أنك تحطئين عندما تحلين أن أسباب عيشك  
يجب أن تهبط عليك حاضرة من السماء، بينما يجب أن تخفها عن لأنفسنا.  
"لكن حين نعلم أننا خلفنا بأنفسنا، لا نستطيع أن نؤمن بها  
إنها طريقة خلقها فقط لخداع أنفسنا".

"إننا لا نحقق هذه الأشياء. عبطاً من لاشي، إنها عتنتها عبر قوة حنا وولعنا؛  
وهكذا تنف مخلوقاتنا أمانا واضحة وحقيقة".

إن الهوة التي تفصل أفلاطونية سوفوكليس الأولية عن النزعة الإنسانية  
الخالقة للوجوديين، تطرح الكثير من المشكلات أمام دارس تاريخ الأفكار أيضاً  
عندما يميز الدارس الوضع الوجودي عن موقع السفسطائيين القدماء، الذين  
طرحوا أن الإنسان الفرد هو "مقياس الأشياء كلها"، فإنه يواجه مهمة دقيقة  
وخطيرة. ويقف الوجودي أقرب إلى أنتيفون منه إلى السفسطائي كما بصورة عادة  
وإن القيم والمعايير التي يستدعيها الوجودي إلى الوجود ليست، كما هي الحال عند  
السفسطائي، تقويمات مفروضة علي نماذج من التصرف حسب مصالح الفرد الذي  
هو عامل مساهم ومراقب في آن معا إنه شيء مختلف تماماً ولا يبحث الوجودي  
عن حماية مصالحه، أو يبرر سلوكاً تم إتباعه مسبقاً، ويأمل إلى حد ما، من خلال



تفسير حالته الخاصة، أن يلتزم أو يشغل نفسه في مشاريع سثير اهتماماته، وتدعمها بقوة وتعمل كافيين لشخص وجوده الخاص على نحو ذي دلالة. ولا يبحث عن تسوية أو تعزيز، بل عن إدراك، أو خلق، وجوده الخاص (7).

وإذا كان للفلسفة الوجودية اليوم أية قيمة دائمة، فإن ذلك يعود إلى أن عناصرها قد أكدت على نحو واضح الأهمية المركزية لوعي الفرد لذاته وحالته. وعلى الرغم من جو الأصالة الفظة الذي يحيط بالفكر الوجودي، فإن هذا الفكر قد اتخذ مكانته عبر تراث طويل رافق تطور الفن والأدب والفلسفة في الغرب، وقد برز الفرد ببطء بوصفه مركزاً لقرار الوعي الذاتي من نسيج سلوك جماعة ثانوية، مثل الذي تم وصفه من قبل ليفي بروهل، ومن قبل بيرغسون في الصورة التي قدمها عن مجتمع مغلق (8). ويمكن وصف الضمير هنا على أنه إحساس بالعضوية في المجموعة التي يشق فيها وجوده الإنساني وهكذا فإن الـ "نحن" تسبق "أنا" و"لي" وتحرر الصمائر المفردة دلالتها الكاملة فقط في أثناء مرورنا تدريجياً عبر الوعي القديم والفروسي ووصولاً إلى الوعي الحديث. وعالماً ما يكون مثل هذا التطور أخلاقياً ودينيّاً، من حيث موقعه، ويظهر واضحاً في البروز المتزايد، والمترابط بمواقف الضمير والإيمان. ويشمل كلاهما على اعتراف متزايد لذات تنبع حياتها الخاصة من إحساس بالمسؤولية. إن الشخصيات الطولية مثل برميثيوس وأنتيفون في التراجيديات العظيمة، ومثل سقراط على نحو ما يقدمه أفلاطون في "دفاع" و"كربتو" هي تأكيدات لاستقلال أخلاقي، وهي أساساً دينية بمدلولاتها، وتلقى احتراماً من مسيحيين وروائيين بعدئذٍ، يتحرك تدريجياً التأكيد المسيحي على الأهمية الأخلاقية في الدافع الداخلي، لسلوكنا، والإصرار المسيحي على الحاجة للإخلاص المطلق في قضايا الإيمان، على الرغم من السلطة الراسخة الجذور، وذلك نحو سيادة وعي الذات في حياة الفرد، وقد يقول قائل نحو بروز فردية وعي الذات. ويمكننا أن نحاج في أن الفن والأدب لعدة قرون يعكس بطريقة أو بأخرى تقدماً تدريجياً ومتذبذباً، على الأغلب، نحو تحقيق ذاتي للوعي والفردية المستقلة.

وقد رسم كثير من الدارسين عصر النهضة على أنه عصر الفردانية بامتياز، مستندين إلى فريقي عميق ونوعي بين عصر النهضة والعصور الوسطى. وهكذا فإن د. أ. توافسي يمتح دراسته عن شكسبير (9) مصرحاً بأنه:

كان إسان العصور الوسطى مدركاً لمكانه المحدد في مجتمع راسخ الجذور، تأسس بقوة في كون حددت طبيعته ونهايته الفلسفة المسيحية؛ إن إشارات الإنهيار التي يمكن أن توجد عند تشوسر ولاغلايد ما تزال تعكس لديهم عبر تأثيرات تركيبة العصور الوسطى إن عملاً مثل "بيرس بلاومان"، يشبه "الكوميديا الإلهية". فهو ليس تعبيراً عن فرد منعزل، بل عن إسان تتحدث فرديته ضمن إطار اجتماعي، وفلسفي، وديني محدد. وكانت الحقائق السائدة في عصر شكسبير، المنظور إليه من وجهة النظر هذه، هداماً لهذا الإطار، واكتشافاً للذات المستقلة التي نقرها عادة بعصر النهضة وكانت التبعة المحتومة امتداداً واسعاً للمصالح، ونقصاً مطابقاً لأي مفهوم روحي أو فكري، والتي يمكن صسط هذه المصالح خلالها. ولا يستطيع أدب عصر النهضة، كونه يهتم باكتشاف هذا المفهوم الجديد عن الذات وإمكاناتها، أن يأمل بوحود تركيبة ملائمة من تجربته نستطيع أن تتجاوز ما هو شخصي. فما زال مصطلح شكسبير وطرته تنميب على نحو واسع إلى العصور الوسطى، ولكن الاسحام أو السق لدي سره برر في عمله تدريجياً هو نسق شخصي بحث، وهو الأغنى والأعظم من نوعه يمكن أن يوجد. وقد لاحظ مرة السيد إليوت أن "دانتى وشكسبير قسما العالم الحديث بينهما بالتساوي: ولا و حود لقسم ثالث" وصحيح أيضاً أنهما قسما ما اختار السيد إليوت أن يطلق عليه، حسب أهدافه الخاصة، تسمية "العالم الحديث" إلى قسمين: قسم العصور الوسطى التي سادت فيه تركيبة الإيمان والعقل، والقسم الحديث المحدد، الذي تم فيه استكشاف الإمكانيات الهائلة للاكتشاف الجديد للفرد على حساب تلك التركيبية.

ومع ذلك يمكننا أن ناقش - على عكس توافسي - أن "اكتشاف" عصر النهضة للفرد هو حلقة من سلسلة تلك التبصرات، التي تمتد من المراحل البدائية للثقافة، عبر أعمال التراجيديين الإغريق، والفلاسفة الذين تعوهم، حتى تاريخ أوروبا المسيحية. ولا يزال الباحثون والكتاب المبدعون مهتمين معاً، كما في كل

لاحتمالات، سيكونون لأجيال قادمة، بهذه "الإمكانيات الهائلة"، حتى عندما يتحدثون مثل إليوت، شيئاً مثل فكرة التعبير عن البات الرومانتيكية، ويؤكدون على صيغة أكثر قدماً من صيغ الفردية. ألا وهي تحقيق الدات عبر التصحية إن لفرق. وهو واضح مسقابين سارتر وإليوت، وفي جميع أعمالهما. يمكن تلخيصه من خلال تفسيراتهما المتشعبة عن الفردية. وتبقى فردية إليوت ضمن إطار الفكر المسيحي، بينما تنكر نظرية سارتر وجود أي سلطة خارقة للطبيعة. ولدى سارتر، فإن كل التفسيرات والتفويجات تتبع من المبادرة الفردية الإنسانية، ولا يوجد وصية خارقة للطبيعة، أو عون سخي للإنسان يأتيه من الأعلى وهكذا لا يوجد معيار متفرد للقيمة، ولا فكرة أفلاطونية عن الخير، تعلو فوق الطبيعة والحياة الإنسانية. وبدقة نقول: ليس هناك نظام مؤسس يتطلب اعترافاً ما. فحين نسط آفاقاً ونحدد قيمنا الخاصة.

ومن الممكن أن نلاحظ . صورة محصورة بين هلالين . أنه ليس من المحتمل أن يكون بإمكان فلسفة كل من إليوت وسارتر "ببساطة" عنى حركة الفكر في القرن العشرين وبالرغم من كونهما من سمات عصرنا فإنهما ليس ثابتين ويدعوان للاعتراض إن الدعوة إلى فكرة نقوى خارقة للطبيعة يردد صعوبة باستمرار، ومن جهة أخرى فإن القبول بالاستقلالية الكاملة لشخصية الفرد الإنسانية تجربة صعبة للغاية. ومن المفهوم أنه لكي نواجه الحالة الإنسانية نحتاج إلى شجاعة لا يستطيع معظمنا أن يديها لفترة طويلة. ويقر الوجوديون بأننا غالباً نخدع أنفسنا بقبول وجهة النظر التقليدية للأشياء، وبتظام القيم الجاهز، هارين من مسؤولية تقرير مصيرنا، تلك المسؤولية التي تجعل وجودنا أصيلاً ففي لحظاته الأكثر شؤماً تكلم سارتر عن هذا الفشل الإنساني بأنه محتوم فعلياً إن تفكيراً كهذا ينتشر في الكثير من الأدب الحديث الذي يقوم على العبث العديم الجدوى للمأزق الإنساني فالإله ميت ولكن لسنا قادرين على العيش من دونه. وهذا الإدراك غالباً ما يكون مصدر الضحك المأساوي أكثر من كونه مصدراً للشعقة أو العطف، وهكذا فإننا نجد في التفكير والأدب الحديثين "المزاج الأسود" والميل نحو العبث نوعاً ما، وحتى الاستمتاع بإحباطات إنسانية، وهي من سمات العديد من الأعمال الروائية

والمسرحية ومن هنا فإننا نحفظ بسلامة عقولنا فقط من خلال احتقارنا للحياة، ومع ذلك يبقى أماننا البحث في حطام ماثليتنا، عن إمكانية خلاص معين، أو تحرر من خداع النفس، وسوف نستمر في استكشاف "الإمكانات الهائلة" التي تفتحها اكتشافاتنا التدريجية للفرد.

لنختتم نقاشنا، في علاقة الأدب بالأفكار، بإكمال المجموعة الثلاثية القديمة، المكونة من مفاهيم: الإله والإنسان والطبيعة، وقد درسنا مسبقاً الاثنين الأولين: الإله والإنسان. فقد خضعت فكرة الطبيعة لعدة تحولات خلال فترة تطورها الطويلة، منذ الأيام المبكرة للعلماء الكونيين الإغريق. فكلتا الكلمتين القديمتين: "physis" و"natura"، تدل على إشارة منكبة إلى الخلق المبكر فقد كان النظر إلى الطبيعة يتم على أنها ليست فقط عملية النمو، وإنما عملية الإنجاب والحمل أيضاً. وهكذا ففي الفكر البدائي كانت صورة الحرس تُستخدم بحرية لتصف أصول الأشياء التي تنشأ من اتحاد السماء والأرض. وهنا نشأ فلسفة بدائية للأصداد بشكل واضح من ثروة مجموعة الأساطير التي تتعلق بمداية جميع الأشياء: العوضى والكون السماء والأرض، النهار والليل، الحرارة والبرودة، الرطوبة والجفاف، والشاد واسطامي. وتصبح العدالة، أو القدر، الذي يتحكم بالخصوبة غير النهائية للطبيعة، الأصداد إضافة نصب عيه، لكي ينتج عالماً نظامياً يتكرر بصورة دورية وهذا واضح في الحركات الدورية النظامية للأجسام السماوية وفي انتظام الفصول حيث الحرارة والبرودة والرطوبة والجفاف مُقيدة ضمن حدود، وهكذا فإنها تعطي مناحاً معتدلاً يضمن الحياة. وحسب فهمه وتصور بهذه الطريقة فإن نظام الطبيعة من جهة، والقيم الأخلاقية لانضباط الإنسان الذاتي، أو الاعتدال المعروض ذاتياً من جهة أخرى، يمكن النظر إليهما على أنهما ينشآن من أصل واحد إلى حد ما ويستجيب كل من الإنسان والطبيعة، بشكل ناقص ومتعدد نوعاً ما، للتأثير الكوني نفسه.

وتبقى هذه الفكرة قروناً. فلنتأمل أحياناً من قصيدة ميلتون التي سَمَّاهَا "عمرات":

...ثم أصغي إلى

تناغم أصوات النساء الأسطورية المُنويات  
اللاتي يجلسن على الكواكب المدوّرة تسعاً  
ويعين إلى أولئك الذين يحملون المجزّات القائلة  
ويُدِرْنَ المغزْلَ المقدودَ من صخر  
يُغزَلُ عليه قدر الآلهة والإنسان  
هذا الإلزام الطيّبُ يعمل بشكلٍ موسيقيٍّ  
ليهدد لبناتِ الضرورة  
ويجعل الطبيعة الثائرة تعود إلى قانونها  
ويجرّ العالم السفلي في حركةٍ نظاميةٍ  
وراء الأنغام السماوية

وقاربها بتشخيص وردزورث لروحٍ "الذي يعصم التحوم من الخطأ". ففي  
عالم كهذا يمكن القول مباشرة بأن الفن يكمل الطبيعة ويمكن الافتراض بأن  
العنان يقن الميل أو السرعة الكامنين في النمو لطبيعي، وليحررها من العيوب  
المرصية، ومن ثم ليظهر المثل الأعلى؛ كيلا يتم تحياله بشكل مختلف. وبهذه  
الطريقة يتم تعبير الهيئة الخارجية للإنسان في فن النحت الإغريقي، ولكن ما زال  
يتم تقديمها بصورتها الطبيعية الكاملة.

ووفقاً لتفسير آخر، فإن الطبيعة يمكن أن تبدو وكأنها مستقلة، أو كأنها تجسد  
في نفسها الانسجام الذي يقال أحياناً بأنه مفروض عليها. ثم تبدي الطبيعة للعيان  
حكمة أو فعالية تفوقان حكمة الإنسان وفعاليته فالحقيقة الكونية للنمو وتكيف  
النظام العصوي لتعزيز الحياة تبقى في بيئتها المناسبة لها، والقدرة الشافية للطبيعة،  
وصحة العريزة، و"هندسة النسيج العنكبوتي" والجمال المعقد في الأشكال الحية  
كلها ميرة على أنها تبدي حكمة وروحاً، أو أنها الطاقة الكلية للطبيعة الحية، التي  
تناولها الكثير من الكتاب، بمن فيهم شافيتسيري ووردزورث وحتى أن الوعي

الإنساني نفسه في اللحظات العفوية وغير المدروسة يمكن أن يُظن بأنه ينتمي إلى الطبيعة، بحيث أن الطاوي الصيبي والرومانتيكي يرى أنه ليس من الضروري أن يكون أغنية الشاعر وأغنية الطائر على تناقض حاد، بالرغم من أن الشاعر، على خلاف الطائر، يجب أن يعود إلى الطبيعة نابذاً اصطناعية نمده.

وبالنسبة إلى بعض الفلاسفة الرواقين أنه حتى العقل الإنساني هو "طبيعي" لذلك فإن الطبيعة تُمثّل الإنسانية، وتُشمل في هدفها كامل حياة الإنسان وتُنظر الطبيعة إلى الإنسان بوصفه حيواناً عقلياً وعاقلاً وكلمة "غير طبيعي" بطبيعة الحال ما زالت تشير إلى الخطأ الإنساني، وبها تُحاول أحياناً - على سوء حظنا - أن تفصل أنفسنا عن السلوك الذي أودعته الطبيعة فينا، تماماً كما في حالة الوالد أو الولد "غير الطبيعي" الذي يكتم العطف الذي ينشأ بشكل طبيعي في صدره، أو يتجاهل عن قصد الطام الطبيعي "للأشياء" التي تشمل حياة العائلة وعلى أية حال فإنه ما زال هناك حصوة تمكن أن تؤخذ أحياناً عندما يمر الطبيعة بهذه الطريقة. كتب مونتيني في مقاله "حول المفيد والمُشرف":

إن بيتنا العامه والحصه مليئة بالعبوب ولكن ليس هناك شيء عديم الفائدة في الطبيعة، حتى نعقم أنفسه ولم يأت إلى هذا يكون ما ليس له مكان فيه إن وجودنا مرهون بصفت صعيقة؛ فالظموح والعبرة والحسد والنار والخرافة واليأس تقيم فيها امتلاكاً طبيعياً، لدرجة أن صورتها يمكن تميزها أيضاً في البهائم وحتى القسوة أيضاً التي هي رذيلة غير طبيعية، ففي وسط الخنو الذي نشعر به داخلياً، أنا لا أعرف ما الذي تُحدثه الوحزة المرة الحلوة للسعادة الحقودة في رؤية الآخرين يتعذبون، والأطفال يحسون بها...

وكأننا من يكون، الذي يريد أن ينزع من الإنسان بدور هذه الصفات، فإنه سوف يحطم لظروف الأساسية لحياتنا. وبطريقة مماثلة، فإن جميع الحكومات توحد مكاتب صرورية، وهي ليست ذنبية فقط بل شريرة أيضاً وردائهم تجد مكابها، وهي مفيدة كي توحدنا، مثلما تكون السموم مفيدة للحفاظ على صحتنا.

ومن هنا فالصرامة الأخلاقية الموجودة في المادئ الرواقية التي لطّف منها مونتين ليقدّم أحلاقاً من التسامح مبنية على اعتراف بالذكاء المطلق لاستراتيجية الطبيعة ومع ذلك، فإن تمييزاً يحصل عادة بين الطبيعة والطبيعة الإنسانية، أو على وجه أكثر تحصيلاً، بين الطبيعة والوعي الإنساني الذي يتفحص الطبيعة، بل يحكمها أيضاً. وفقاً لذلك ففي الفكر القديم الذي حرّر نفسه من الأصول الأسطورية، يرى أن الطبيعة *physes* في تناقض حاد مع العادة *nomos*، وكلاهما أيضاً مع طموحات وأهداف الفرد الإنساني وتختلف الأعراف الإنسانية التي اعتقدها السفسطائيون الإغريق مسألة تقليد أو اتحاق، بما فيها المعاني المرتبطة بالكلمات عن الحياة "الطبيعية" للنبات والحيوان. وهكذا فإن الفرد الإنساني يواجه نمطين من البيئة، الطبيعة والاجتماعية، ونمطين من القانون ويسر الرواقي في الإشارة إلى أن "القوانين" الطبيعية أكثر إحكاماً من قوانين العادات والتقاليد الإنسانية ويمكن بالفعل تحب هذه الأخيرة، مع الإفلات من العقاب، من قبل انتهازي ذكي مفعول ولكن بما أن المزارع أو السحار أو الطبيب سيصادقون على هذه القوانين، فإنها ليست موضع إزدراء وتنتزع لطبيعة عقدها بقسوة، وتأمّر باحترام الفرد أكثر مما يستطيع المجتمع، أو لدولة، بالرغم من أنهت ومظهر نفوذها، أن تقوم بما تقوم به الطبيعة وبعد كل هذا، فقد صبح الإنسان فكرة الصواب والخطأ اللتين لا تجدان نفعاً إلا بوجود قوة تدعمهما، وبينما يستمر هذا الخط من التفكير، نرى أن العدالة تعرف بأنها مصلحة الأقوى، أي مصلحة الفرد أو الحزب الذي يحكم.

وهنا تظهر الطبيعة كنظام "واقع" يقف في مواجهة "قيمة" أو حتى "هدف" فكلمة "الطبيعة" تعني الأشياء الموجودة وطريقة سلوكها. وبهذا تنفّ الطبيعة ضمناً عاطفية أولئك الذين سيتجاهلون القضايا تحت اسم مثاليات أو أهداف. وغالباً ما يستعمل الرواقيون المؤيدون لسياسة القوة، هذه الأفكار لمصلحتهم. ولكن بالنسبة لنمط معين من التفكير، فإن هذا الاعتراف بالضرورة الطبيعية يتخذ وقاراً حقيقياً، ويمكن مقارنة هذا القول بالإذعان المسيحي. وتذكر بفلسفة سينيوزا،

وبأبيات كينس في قصيدة "هيريون" تعادل ما بين الحرية الشخصية أو السيادة، مع قدرتنا على تصور الظروف بهدوء.

وعلى أية حال فإن تفسير المسيحية للطبيعة مختلف جوهرياً. فالطبيعة تسلم سلطتها وغايتها إلى الله الذي يحصنها إلى الإنسان. فقد خلق الله الطبيعة كيئة ملائمة لحياة الإنسان، ويمكن وصف سمات نظام الطبيعة بأنها هبة من الله إلى الإنسان، الذي يحضر الله له ملكاً واسعاً وبهذا تطهر الطبيعة كبركة مفعمة بالمواد الحام، أو كمستودع للمواد المفيدة تترقب مراجع الإنسان لينظمها ويمكن الخطر فقط في أن الإنسان يمكن أن ينسى مصدر الهبات، بسبب شدة افتتانه بها، وفي جو عموي من الرحاء وتكرار الجميل، ويمكن أن يتجاهل حالته الخلقية والقاصرة. ولذلك فإن المفكر في القرون الوسطى خائف من الاهتمام الكبير بالطبيعة، إلا إذا فسر ذلك بأن الطبيعة تيسر محد خالفها ومن بوايح أخرى، هناك إصرار، بأن إشباع الإنسان باهتمام كهذا لن يدوم وهذا السلوك ليس مقتصر على القرون الوسطى على الإطلاق. تأمل على سبيل المثال قصيدة هيرت المسماة الكرة:

عندما خلق الإله الإنسان أول مرة.

أحد كأساً من النعمة كان على مقربة، قائلاً:

فلنصب عليه كل ما نستطيع:

لندع ثروات العالم المتبددة،

تنقلص إلى شبر واحد.

كان أول من شق طريقه القوة،

نعمها الجمال، ثم الحكمة، ثم الشرف، ثم السرور.

ثم بقي كل شيء تقريباً في الخارج إلا الله،

الذي يدرك بأن كنوزه كلها

يبقى منها فقط ما هو في الأسفل.

وقال: لأنني إذا كنت قد



منحت هذه الجواهر إلى مخلوقي ،  
فإنه سيغد هباتي بدلاً من أن يعبدني ،  
وإله الطبيعة له يبقى في الطبيعة .  
ولهذا كلاهما خاسر .  
لذا دعه يحتفظ بالبقية ،  
ولكن يحتفظ بها بقلق وتذمر :  
دعه يصبح غنياً وضجراً ، بحيث على الأقل ،  
إذا لم تُقدِّم الطبيعة ، فلعل القلق  
يقذف به إلى صبري .

لقد اتخذ الاهتمام بالطبيعة مطهراً حديثاً في العصور الحديثة إذ لم نعد قانعين بمجرد التمتع بشمار الطبيعة التي نجدها أمامنا. وتنامى شعوب بإخضاع الطبيعة لإرادتنا وقد سعى الأوروبيون عبر يكون وديكرت علمياً إلى توجيه العملية الطبيعية حسب المبدأ الأساسي في أنه بإمكاننا السيطرة على الطبيعة، أو تحويلها من خلال الخضوع لها وهكذا أصبح التنزُّ بالظواهر الطبيعية، والسيطرة على السياقات المتعاقبة السببية، الشغل الشاغل للعالم الذي يرى في انتظام العملية الطبيعية إمكانية تحويل بيتنا وهو لم يكن بحاجة إلى الوقوف عند هذه النقطة كما لم يعد هناك أية حاجة لاعتبار الطبيعة البشرية استثناءً. وقد تم في النهاية تفسير أنظمة الأسباب والنتائج التي عدت واضحة للطالب الباحث على أنها تحتوي ليس فقط الطبيعة بمفهومها الأقدم، بل السلوك الإنساني أيضاً كما وجد الإنسان نفسه مغمساً في الحتمية التي أشار إليها ديكرت بوصفها المميز الوحيد للعالم المادي وهنا نصادف انعطافاً متعارضاً للفكر. وقد أقنعتنا بعد فترة وجيزة الحتمية السببية، التي شجعت الإنسان منذ ظهورها الأول على التفكير بأنه سيد الطبيعة، وهو نفسه ليس إلا جزءاً من الطبيعة، وهو نفسه، يخضع فكراً وفعلًا لسير القانون الدائم للسياقات السببية المتعاقبة، التي لم يبدأ العمل بها نفسه

وهناك شيءٌ حليلٌ حول هذا النظام الشامل للسببية، الذي وقف أمامه العقل الحديث أجيالاً متعاقبة في شعور ممزوح بالإعجاب والفرع. ويجمع فهم الطبيعة على هذا النحو بين نظام الكون القديم والاتساع المطلق للكون الحديث وتحمل التسببية هنا دلالةً أخلاقيةً معينة فهي تخص على التواضع. وهكذا، بالنسبة إلى ميرديث فإن الشيطان نفسه سيُقف مرتبكاً أمام حلال الحتمية الكونية، "جيوش القانون الذي لا يتحول". وتظهر الضرورة هنا بوصفها رياضية أو نيوتونية من حيث الطراز. كما تُظهر الطبيعة دقةً نالغةً مثلها مثل الأداة التي تقيس الزمن ولم تعد الطبيعة تبدو كأنها "مرضة داخلية"، إنها نظام الظواهر الثابتة فكل الأحداث مهما كان نوعها "تطيع" قوانين الطبيعة.

وتشأ أزمة واحدة عند هذه النقطة، والتي تحول مرة أخرى فكرة الطبيعة وتفقد "الطاعة" معها لأصليّ منذ أن يغيب بقيصها؛ إذ لا يوجد من الأحداث أبداً ما "يعصي" القانون الطبيعي لهذا كانت ملاحظة مبتدلة عندما "الطبيعة ليست أكثر من نظام للظواهر التي تستمد نظامه وسكوته وميكانيكته معناه. وبذلك، تصبح الطبيعة كلباً غير إنسانية، وعديدة. وغير حالية حبالاً يهمننا من أمور وفي علم الأحياء الدارويني، سمح "الطبيعة الأم" الاصطفاء الطبيعي، مجازاً لتوضيح الحقيقة الصارمة: أنه في الصراع من أجل البقاء يتم بصورة حتمية إلغاء العضويات والأنواع الأضعف. إنه الحيادية الباردة للعملية الطبيعية، حتى لو كانت "حمراء الأساس والبرائر"، هي إلهام مخجل أكثر منها مثيرة، والتي حاول كثير من كتاب القرن التاسع عشر حاهدين الهرب منها مثل الشاعر تيسون

إن بعض الجهود المبذولة للهروب من مفهوم (الطبيعة غير المبالية)، يقودنا إلى صعوبة جديدة فقد يوحي هذا الأمر بأن الاصطفاء الطبيعي ليس مسألة ميكانيكية ولعل الطبيعة بطريقة ما "تعزل" فعلياً الأقوى، أو على أية حال، تسوغ فكرة أن القوة هي غاية في ذاتها. وقد تسمع هنا أصداً للأخلاقيات الصوفية. إن بقاء الأقوى يفرض معياراً للقيمة، كما أن القانون تستحوذ عليه الطبيعة من حديد، وإن تكن طبيعة شباب القرن التاسع عشر لذلك تبدو هنا أخلاق التواضع والغيرة الأخوية المسيحية بوصفها "غير طبيعية" وبالتأكيد إن مملكة السماء ليست في هذا

العالم. الذي تقوم فيه الحياة أولاً وأخيراً على التنافس ويمكن للمرء، عند هذه النقطة، أن يتبنى استراتيجية نيتشه التي تحتمل بتحويل القيم. أو يمكن أن يتخذ موقف الروائي "الطبيعي" الذي يكمن قصده في الوصف، وربما في الشرح، ولكن ليس في التقويم ويكون هنا مثال الشخص الطبيعي مثلاً فكرياً بصورة أولية وتتحدى الطبيعة الفنان والعالم كليهما في أن يقوما بالوصف والشرح. ولا محل للتقويم هنا. وإن القيام به هو محض إدعاء.

ولا يزال هناك إمكانية أخرى. إذ إننا بعملية رفض فكرة الطبيعة بوصفها ممثلة للقيمة، يمكننا أن نؤكد أن القيم والتقويم لا يكمن في الطبيعة، بل في الضمير الإنساني وهكذا نأتي على جهود متنوعة في التأسيس لنوع من النزعة الإنسانية ستميز بوضوح بين الطبيعة الإنسانية وبين أصلها "الطبيعي"، وبينها والعرية ويمكننا أن نتذكر ليرة الإنسانية لدى برغيغ بايت ومبدأ الضمير، أو المراقبة الداخلية" فيها. الذي يبدو أنه مارس تأثيراً حقيقياً في الأدب الحديث، وخصوصاً عبر تلميذ بايت، ب. س. إلويث أو بمكسا دراسة فلسفة الوجوديين مرة ثانية، والذين بالنسبة إليهم تكون الذاتية الإنسانية متميزة كلياً عن نظام الطبيعة وحسب هذه الطرقة، فإن طريقة الفرد في التفكير في نفسه تبدلت فعلياً، وحتى تخلق، أسلوبه الخاص في الوجود ولكن باحتصار شديد، فإن الإنسان ليس قطعة من طحلب، أو ملفوف، أو سكين ورق؛ إنه بدقة ليس نوعاً من الأنواع أو نموذجاً من النماذج، كما أنه ليس منقسماً إلى أنساق، إنه حر، مثل (آدم أوف بيكو ديلا ميراندولا) في اختيار موقعه، وفي تصنيف نفسه، وفي قول مستقل، وفي اتخاذ واجبات. فالفرد يوجد من خلال قراراته والتزاماته إن مثل هذا الوجود ليس مسألة عادة، أو أمر اعتيادي؛ إنه ليس مسألة قبول خيارات جاهزة؛ كما أنه ليس مسألة خضوع للقانون: إنسانياً كان، أم طبيعياً، أم سماوياً. ولا يمكن مراقبته من الخارج، كما أنه لا يتبع نموذجاً محدداً مسبقاً، مع أنه يصوغ نموذجاً خاصاً به. إنها الذاتية الإنسانية، وهي نفسها لا تشبه شيئاً آخر في هذا العالم. وحسب توجهها هذا، تقف الوجودية بوصفها رفضاً مطلقاً لطبيعة القرن الماضي وقد لاحظنا فيما سبق أن المفهوم الوجودي للذاتية الإنسانية تعتح خطأ في التفكير، قد يضع الفرد

أمام صعوبات جديدة، ويمكن لهذه الصعوبات أن تجلب تهديداً لإحساسه بكيان كامل روحي هائل، تماماً مثل ذلك الكيان التابع من خارج الطبيعة ولعل الأمثلة المذكورة أعلاه، المحثرة بصورة عشوائية تقريباً، تكون كافية كي توه للطلاب بوجود منهج يمكن للدراسة الأدب، منهج قد يتبن منه ثروة من الأفكار موحدة في كل حقبة، وتركيبية معينة، أو تباين في الأفكار يميز كل حقبة عن غيرها. وسيجد الطالب الدارس أفكاراً من نوع أو آخر وثيقة الصلة بكل مؤلف يتناوله بالدراسة ويجب قبول ذلك طبعاً دون تأكيد أن وجود فكرة مهمة في عمل مؤلف ما، لا تعزز في ذاتها قيمة مساهمته.

ومن ناحية أخرى، فإنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث بفطنة عن قيمة قصيدة أو رواية ما من دون بعض الإشارات إلى أفكار تعبر عنها. وإذا اتبعنا تقاليد كانت بوصف القيمة الجمالية التي تكمن في تناعم المضم والإحساس معاً، يمكننا أن نحاجح، وعلى نحو مثير، أن التآلف مع الأفكار التي يتصممها العمل، أو تتصل به على نحو واضح، هو أمر مهم يساعد في عملية التقويم النقدية وبالتأكيد فقد وجد كثير من الدارسين أن هذه هي الحرجة كما أنه لا يستطيع أي باحث أو ناقد أن يتجاهل بصورة كاملة الأفكار التي فتت بحيلة المؤلف الذي يقوم بدراسة أعماله. وبعد هذا كله، فإن دراسة مثل هذه لا نملك إلا أن توسع عواطفنا الإنسانية، وتدعم بصورة كاملة والثر باتر في اعتقاده الجددي أنه "ما من شيء أبداً كان قد أثار اهتمام البشر الأحياء، من رجال ونساء، يمكن أن يفقد حيويته بصورة كاملة".

## ملاحظات

1. ر. ح. كولنعوود، موجز تاريخ الفن (لندن، 1925)، ص 98. 99.
2. ر. ج. كولنعوود، فكرة التاريخ (لندن، 1948)، ص 252.
3. سيد الطالب أن نظرية الفكرة. الوحدة مطروحة بصورة وافية في أعمال كتاب مثل أ. و. لغوي وجورج بواس. انظر على نحو خال كتاب لغوي "سلسلة الوجود العظيم" (كمردج، مساشوسيتس، 1936)، ص 3. 24. مع أنني لا

أستطيع قبول نظريتهم، إلا أنني أعترف بأن ممارسة هذه النظرية غالباً لا تتأثر بالعبور الموحدة فيها وعلى أية حال، فإن مصطلح "المكرة" الوحدة" خطر ويمكن أن يؤدي غالباً إلى تصلب الطالب بسبب معناه المجازي التعيس. مع هذا يعد كتاب لمجوري "سلسلة الوجود العظمى" عملاً كلاسيكياً في مجاله، ويجب أن يقرأ من قبل أي شخص يهتم بتاريخ الأفكار والعلاقة بين الفلسفة والأدب. ويمكن إتباع هذه الدراسة بقراءات من أعمال أقل تقيّة حول تاريخ الفلسفة، ومن أجل قائمة مصادر توصيفية يمكن الاطلاع على كتب مثل: د. ب. ستلكنجت و. رس. برومو، روح الفلسفة الغربية (نيويورك، 1964)، ص 511. 530؛ وكتاب ويلك وورين، نظرية الأدب، الفصل العاشر. وسيكون من الطيب أن يقوم الطالب المبتدئ بدراسة كتاب إيتين جيلسون، إعداد، تاريخ الفلسفة، 4 مجلدات (نيويورك، 1962 - 1963)، والطبعات المتداولة من كتاب كرين برنيتون، رجال وأفكار، وكتاب جون هيرمان راندال، تكوين صناعة العقل الحديث.

4. صدرت في السنوات الأخيرة دراسات رائعة كثيرة حول كيفية انعكاس الأطروحات العلمية المقبولة حديثاً في فترة معينة، في أدب امتره نفسها. وتعد دراسات البروفيسورة مارجوري ه. نيكلسون حول تأثير علم فلك وفيزياء القرن السابع عشر الجديدين ضمن أمور الأبحاث في هذا المجال. فقد قدمت فيهما جديداً حيويًا للتوجيه العصبي، وللمسافة والقياس، التي أعقبت الثورة النظرية في الفلك، واستخدام المنطارين البعيد المدى والمجهري. وتم إدراك هذا التوجه الجديد تدريجياً، والذي استطاع الظهور بأشكال مختلفة في أعمال مؤلفين كثير، على سبيل المثال: ملتون وذن، وسويت، وبوب ضمن الكتاب البريطانيين البارزين. ولكن، في كل حالة لم تكن الحقائق المكتشفة حديثاً أو الأطروحات المؤسسة حديثاً هي نفسها التي تغطت المخيلة الأدبية "ووجهت الإلهام"، وإنما هي العلاقة بين اكتشافات معينة أو وجهات نظر وبين عقيدة عالمية ذات منشأ فلسفي، أو حتى أسطوري. وقد بذلت البروفيسورة نيكلسون قصارى جهدها للتأكيد على ذلك، انظر خصوصاً كتابها "العلم والمخيلة" ويقدر ما تؤثر الأفكار العلمية في الوعي الذاتي للفرد، عبر إعادة صياغة توجهه في العالم، وفهمه لمصيره الخاص، ستكون مقولة في مخيلة الكاتب الجاد. وإذا كانت خلاف ذلك

فإن دلالتها تكمن على نحو أولي في قيمة تسليتها، بوصفها غرائب، وطرق تتردد في رواية الخيال العلمي العادية. وعملياً، قد يكون من الأفضل أن نطلق على الرواية العلمية العكسية اسم "الرواية الفلسفية"، ويبدو ذلك صحيحاً في حالة رواية ألدوكس هكسلي "عالم جديد شجاع". وعلاوة على ذلك، عندما يصبح للبحث العلمي أهمية عظمى ويحتل مكانة مرموقة، فإن مشكلات العالم الشخصية والمهنية، باعتباره فرداً وإنساناً، يمكن أن يكون لها حازيتها لدى الروائي إن رواية سنكلير لويس "صانع السهام" وروايات سي. ب. سوهي أمثلة جديرة بالدراسة ولكن من الواضح هنا أن الحالات الموصوفة والمشكلات المطروحة هي أخلاقية أكثر منها علمية صرفة، من حيث الطبيعة

5. اطر، أفلاطون، فيدروس، ص 264، وأرسطو، فن الشعر، 7/ 1450
6. سيمون دو بوفوار، دم الآخرين (باريس، 1945)؛ والترجمة مأخوذة، مع تبديلات ثانوية في الحمل لأخيرة، من النسخة الإنكليزية التي أنجزها روجر سينهاوس، ويمنون موبس (نيويورك، 1948)، ص 83
7. إن تطبيق هذه الفكرة على نظرية المأساة مثير للاهتمام ويمكن من وجهة النظر هذه دراسة مسرحية سارتر، الذباب. وهي اقتباس وحوذي لقصة إلكترو. فهنا نجد المعايير الكلاسيكية للنفس معكوسة على نحو حري. وبذلك يصبح الاستقلال المائع من جانب الفرد فصيلة اطر، ألبرت دلبو ليفي، الفلسفة والعالم الحديث (بلومينغتون، 1959)، الفصل العاشر، "مسرحية الاختيار: كارل جاسبرز، وجان بول سارتر".
8. هنري بيرغسون، مصدر الأخلاق والدين، ترجمة ر. أ. أودراوسي. برتون (نيويورك، 1935)، الفصل الثاني.
9. د. أ. ترافرس، مسح لدراسة شكسبير (غاردين سيتي، نيويورك، 1956)، ص 11. 10.



## العلم في البيئة المثالية مساواة، تعاضدية وصراحة

بقلم: أشيز ناندي

ترجمة: هدى الكيلاني

لم يعد العلم - وخاصة العلم الحديث - المغامرة الأكبر بالنسبة للجميع ، ولا حتى للكثير من المحترفين الملتزمين ويعتبر العلم الآن وبشكل رئيسي (حتى بالنسبة لأولئك المخلصين) فائدة مكسبة ، سلعة ، مهمة . أو حتى ملكية وطنية ، في حال كان أولئك المحصلون يملكون أيضاً رغبة وطيبة تنسجم مع كون الذات

بدأت عظمة العلم تحف بالتدريج بعد أن بلغت أوجها في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ، متجاوزة المخاوف الباحثة عن المعجزات العلمية التي كانت نتاج الحربين العالميتين لم يعد كما يبدو مقدرًا للعلماء أن يكسبوا عالمًا: بل يبدو أنهم عارمون على حسرة ذلك العالم ، العالم الوحيد المتوفر لنا الآن رغم أن فئة من سواد الناس وبعض الطبقات الكهنوتية في العالم المعاصر - وخاصة تلك العنة التي يمكن أن تدعى المؤسسة العلمية للعالم الثالث - ما تزال تصفق للرؤية العالمية العلمية المعاصرة ، إلا أن هذا التصفيق ، بالنسبة للعلماء ذوي الحساسية المرهمة والجمهور المثقف ، غالباً ما يكون مصدر إرباك

برزت هذه الشكوك حول العلم بطريقة "خاطئة" فبالنسبة لأولئك الذين يتعرضون لقوة العلم الكاملة أتت المخاوف جزئياً من الشعور المتزايد بهيمنة العلم المعاصر على المخطط الكوني ونادراً ما يشير الدعم الفكري للعلم الآن التخيلات التي كانت شائعة منذ أربعين عاماً خلت: بأن العلم الحديث ما هو إلا التعبير الذاتي لأقلية منشقة في مجابهة مواقف الأغلبية المعادية للعلم وقد كسب العلم الحديث معركته ضد أعدائه ، والذي يحكم العالم الآن هي مفاهيم العلم العقلانية ونظرية المعرفة.

وبالتزامن أصبحنا ندرك - ولو ببطء أشد - أن الهيمنة الاستبدادية للعلم الحديث قد حولت معظمنا إلى وضع جديد من التبعية. ففي حين تخضع البنى المجردة للرؤية العالمية العلمية المزيد والمزيد من المناطق لسيادتها أصبحت مدركين بأننا نجرد من شيء من المتعذر استعاضته ولا يقدر بشيء، ذلك الشيء الذي كدنا - بشكل متناقص - ننسى أن نقدر قيمته. ألا وهو حقنا كأفراد في تعريف العالم من حولنا، وكذلك حقنا كأفراد أن نعلن بعض مجالات الحياة كحدود بعيدة عن متناول الجماعة. وفي حين يؤكد على حق مذهب الشك<sup>(1)</sup> في نظام عبودية جديد، نجد أن دور العلم هو نظام قوة، يفسر بشكل جانر أن العلم نظام معرفة وهكذا هناك أحاديث كثيرة حول مناطق من العالم حرمت من التمتع بثمار العلم؛ وهناك وعي جديد بالنتائج الثانوية الخطيرة للعلم الحديث. لذا تعرضت كل من العلاقات الاجتماعية وتطبيقات العلم لهجوم مباشر.

ومع ذلك هناك جهل كامل أو حربي في لعالم غير العربي بالصورة الداتية الجديدة للرجل التي أفرها العلم الحديث أو للمبادئ الأخلاقية الجديدة وللصورة العالم التي أوجدها لها بشد لعلم وفق هذه خطة - أن يجعل العالم "بطريقة شرعية" متجانساً، ويحطم الصورة البديلة للعلم على أنه مقيد، جانر و(حسب تعبير ماكس فيبر) مسجون من الناحية الاجتماعية.

في الدول المحرومة من "الموائد الكاملة" للعلم الحديث بررت الشكوك الأخيرة بشكل مباشر نتيجة التحرر المتزايد من سحر التكنولوجيا الحديثة. بالنسبة للكثيرين، تعتبر التكنولوجيا الحديثة الآن غير قادرة على توفير السلع؛ وهذا العجز جعل فجأة دورها في العنف والاستغلال البشري أكثر وضوحاً. وقد انقلب الإنسان المعاصر، كالحبوان المثير للشفقة الذي وصفته ماري شيللي، على معلمه الخاص، التكنولوجيا الحديثة، وعلى ما يعتبره مساعداً الأول، وهو العلم الحديث.

هناك بالتأكيد مسوغ ما لهذا الإدراك، إذ تقريباً منذ الثورة الصناعية، والعلم يدهي شرف الابتكارات التكنولوجية التي كانت سمة العالم الجديد، رغم أن العديد من مؤرخي العلم والتكنولوجيا المتميزين لم يتوانوا عن تكرار أن مجالات

<sup>(1)</sup> مذهب يقول إن المعرفة الحقيقية أو لمعرفة في حقل معين غير مؤكدة.



التقدم في العلم والتكنولوجيا كانت في معظمها مختلفة. إلا أن هذا الادعاء أصبح له الآن أثر رجعي فيعد أن توطدت العلاقة بين العلم الحديث والتكنولوجيا، تسعى ثقافة العلم الحديث لنفي هذه العلاقة ففي حين يتعرض الصرح العظيم للتكنولوجيا الحديثة للخطر تزايد العداء ضده، بدأ العلم الحديث بتخلص من دوره الذي يدعي فيه أنه مؤسس التكنولوجيا الحديثة، ربما هناك مرور شعري لهذا الانقلاب في الأدوار، إلا أن الهجمات الأخيرة على العلم باعتباره تكنولوجيا تركزت على ما يمكن أن يفعله العلم وملحقاته، وليس على ماهيته

هل يمكن إنقاذ العلم من هذا الإقرار الذي يستحقه على أنه ملحق بالتكنولوجيا الحديثة، وتقييمه كنظام معرفة اجتماعية؟ هل يمكن لتقييمات العلم أن تتجاوز انتقادات العلماء ذوي المصالح الشخصية، والتطبيقات العنيفة والقاتلة للبيئة والسيكوباتية<sup>(1)</sup> للعلم؟ هل يمكننا أن نعيد دراسة القيم الأساسية للعلم، لرى من أين بدأ خطأ، وسحبل ثقافة بدلة للعلم يطار معياري مختلف؟ لا يمكننا أن نبدأ بالإجابة على هذه الأسئلة قبل أن نحلل مبادئ التسلسل الهرمي والسلطة التي تحكم الثقافة الحالية للعلم وإلى أن ندرك ذلك ما تزال هذه المبادئ تستمد قوتها من بعض الافتراضات الأخلاقية والمدرجات الأساسية للعلم الحديث.

النقطة الأكثر أهمية في العلم الحديث هي عجزه عن تعريف نفسه باعتباره أحد الأعراف العديدة للعلم رغم أن بعض العلماء - مثل بينر ميداوار - ذكروا أن العلم الحديث بحد ذاته يتضمن أعرافاً متنوعة، وأن الواقع لم يكن على الإطلاق جزءاً من المخيلة الذاتية للعلماء حتى أنهم لا يرغبون أن يصنموا الأعراف غير الحديثة للعلم ضمن ما يسمى ملكية العلم.. من الناحية الفنية، يميز العلم الحديث شكلين آخرين من العلم - العلم الكلاسيكي، والعلوم التقليدية غير العربية، أو ما يطلق عليه الباحثون في علم الإنسان: العلوم العرقية (الأنثروبولوجيا). ينظر إلى الأول على أنه العلم التقليدي في الغرب، والجد الأعلى للعلم الغربي المعاصر الذي لم يعد له وجود يسما تعتبر الأخرى أبناء عم العلم الحديث المساكن الذين ما يزالون على قيد الحياة. ويحظى كل من العلم التقليدي والعلوم العرقية (الأنثروبولوجيا) بالاحترام. يحترم الأول باعتباره جهداً رائداً، والثاني باعتباره

(1) المصطربة عقلياً.

تقديرات تقريبية مقبولة للعلم، أخفقت للأسف في أن تقف في وجه العالم العلمي القاسي والدمي، والقذر، ولكنه رغم ذلك عالم واقعي يتصف بالتشويه والواقعية والدجل والقوة.

ومع ذلك، لا يحظى كل من العلم الكلاسيكي أو العلوم التقليدية بالاحترام باعتبارهما ثقافات علمية متنافسة، تملك الأخلاق ونظريات المعرفة الخاصة بها. بل ينظر إليها كرواهد للنهر الكبير الذي يدعى العلم الحديث. وكل الميراث التي كانت موجودة في العلم الكلاسيكي، تتوافر أيضاً في العلم الحديث. وكل الميزات التي يمكن أن تكون متوافرة في العلوم التقليدية يمكن أن تدمج تدريجياً في العلم الحديث، كما تبرز على ذلك معرفتنا الإنسانية بالعلوم غير الغربية يبدو أن العلم الحديث يقبل مرغماً بالتعددية الثقافية في عالم العلم، ولكن فقط إلى الحد الذي يمكن أن يتوافق فيه مع التسلسل الهرمي.

يمكن تشريح هذا التسلسل الهرمي وفق مبادئ الشمولية و التراكمية إذ تقول هذه المبادئ إن العلم الحديث هو العلم الصحيح لأنه شمولي وكل ما تقدم في عالم العلم يصبح برئته فائضاً، ويسمح في كل ما هو لاحق إذا كان هناك شيء شمولي وتراكمي، فلذلك الحق في لوجود وكبر ليس كأنظمة ديدة للعلم تعتبر مثل هذه الرؤية حصيلة ثانوية لفكرة التي تنظر إلى العلم على أنه عملية تقترب من خلالها أكثر نحو واقع الطبيعة فإذا كان هناك طبيعة حقيقية بمأى تماماً عن الذاتية البشرية، وإذا كانت النظريات العلمية المختلفة تتنافس على التقرب من ذلك الواقع، فلا بد من وجود نظرية ما تكون بشكل موضوعي أفضل من سابقتها وحالما يصبح هذا التعريف للعلم مقبولاً، فهذا يعني بوضوح أن جميع العلوم السابقة ليست مختلفة عن العلوم اللاحقة وحسب بل أيضاً أدنى منها منزلة، وقد استبدلت بما خلفها.

اليوم كل ما كان بعيداً عن مجال التفكير أصبح قابلاً للتفكير فيه ففي البداية، تراجع الاعتقاد بأن العلم هو نتاج خالص للمعرفة البشرية. وبمجرد التفكير بأننا نناقش ونجادل التخطيط العلمي والأبحاث والتنمية التكنولوجية فإن هذا يعتبر مؤشراً للاعتقاد المشترك بأن (وهذا الاعتقاد متروك للمزاج العلمي للعلماء) أسلوب الإبداعية العلمية لن ينسجم مع العقل أو الأخلاق البشرية إلا أن حملة

كبيرة من المعلومات والمعطيات بدأت تقترح بأن يص العلم، بالإضافة إلى مصممه، قد تم تحريفه من قبل قوى ثقافية ونفسية طويلة الأجل.

من سوء حظ أنصار العلم الحديث أنهم وجدوا أنفسهم في وضع لا يحتمل، وذلك عندما قدم العلم الحديث بحج ذاته برهاناً علمياً يظهر أنه ليس مشروعاً ثقافياً عقلاً سليماً

إن إيديولوجية العلم الحديث هي التي لا تسمح للعلماء المعاصرين بالاعتراف بذلك إذ يتوجب عليهم أن يعتبروا أن مصوصهم سليمة، وبمصوص الآخرين غير صالحة وإذا ما نبذت مبادئ الشمولية والتراكمية، يمكن عندئذ للصورة السائدة للعلم الكلاسيكي في الغرب أن تتغير أولاً، إلا أنها ستعمل حتماً على تغيير صور التقاليد الحية للعلم في مناطق أخرى من العالم. وبالتأكيد في حال أنك قبلت بالعلم الحديث على أنه فقط علم عرقي (أنثروبولوجيا) تمكّن، بدعم من قوته السياسية والاقتصادية، من أن يصع العلوم العرقية الأخرى في رواية حرجة وأن يشر العلم الكومي الوحيد، فإن ذلك يتحدى مواعيد الأساسية بثقة العلم القائمة إن مثل هذا التحدي بدأ يصمم على أن لعلم الحديث يمكن أن يخضع للاختبار والانتقاد ليس كونه علماً وحسب، بل باعتباره 'علم عرقي' في الغرب المعاصر الذي خضع للتقاليد المتوارثة على مدى الأربعين عاماً الماضية. وباعتباره أحد ثوابت الحياة ولم تعد هذه المذاهب شرطاً ضرورياً للعلم الوحيد الفعال الذي يجب يوماً ما أن يحلّف جميع العلوم الأخرى. إذا دعت الحاجة. وذلك بدمج جميع النقاط المعالة، والمعلومات المتوافرة والدراسات المتبصرة الفعالة

بالإضافة إلى تلك المعاصر في الصورة الداتية للعالم المعاصر، التي صادقت على تدبي العلوم الكلاسيكية والعرقية، فقد شرعت القوة السياسية للعلم المعاصر وفق مبادئ معياريين آخرين. ويشبه هذان المبدأان، اللذان يقرران بشكل حاسم العلاقة بين العلوم الحديثة وغير الحديثة، إلى حد كبير القيم المرتبطة بالنسخة المترجمة للديانة المسيحية في الغرب المعاصر.

المبدأ الأول هو الفصل الواضح بين "نحن" و"هم": بين الفاعلين والمفعول بهم في العلم والتاريخ، بين المختار والوثني و"غير المتمدد" ويتطابق هذا الفصل مع بعض الأضداد الأخرى المعروفة. فالجميع يعرف أن بعض التعابير مثل: "لا عقلائي" أو "خرافي" هي شائتم مختارة ضمن وجهة النظر العالمية العلمية المعاصرة،

وقد أقرت أفكار ما بعد حركة التنوير الفلسفية حول شياطين الجنس البشري الجديد الخوف من اللاعقلاني، أو الأسطوري أو الوهمي. وفي ثقافة العلم الحديث، لا تُشرع هذه الفروق بمعنى ترتيب "طبيعي" مدرك للبشر؛ إنما بمعنى ترتيب "غير طبيعي" قدمه بعض الأشخاص الهمج الذين إما أنهم سيئون لدرجة يعادون فيها العلم، أو أنهم على درجة من الغياء لا يسمعون معها للوصول إلى نعمة العلم الحديث. الأمر الذي يميز لهذا العلم أن يكون قاسياً تجاه كل من لا يؤمن بمعتقداته، وتجاه كل الأنظمة التي لا تقبل بهيمته.

يتبع مبدأ الفصل مبدأ الهداية. ولن تكتمل وجهة النظر العالمية العلمية الحديثة ما لم تتضمن مناداة واضحة لروح علمية أعظم ومحاولة لإخضاع مجالات أوسع من الحياة لسيطرة العلم. ويعود سبب معظم العداء الذي ولّده العلم في الغرب منذ القرن الثامن عشر وفي الشرق منذ القرن التاسع عشر إلى هذه النزعة نحو الإجمالية. حتى لدى المتحمسين للعلم الحديث أمثال هـ ج ويلز، كان هناك استياء غامض بأن العلم الحديث هو مؤسسة واحدة تبدو غير محدودة في مجالها وطموحها في أن معاً، واعترفت - على الأقل - ببعض رواياته بذلك. وفي حين يقر العلم الحديث بأن لنظرياته قابلية تطبيق محدودة، إلا أنه ينسب لنفسه - كنظام - قابلية تطبيق غير محدودة.

هذه النزعة الإجمالية هي التي جعلت من العلم الحديث حليفاً موثقاً لمبدأ الفاشستية في القرن الماضي...

تشكل البنية الداخلية للعلم تهديداً للبقاء البشري أكبر من تهديد التكنولوجيا الهدامة، إذ لا يوجد علاقة تذكر بين القيم المعلنة للعلم، التي تلخصها بشكل جديد كل من كارل بوبر وروبرت ميرتون، وبين مبادئه التطبيقية. فيؤكد إبان ميتروف أنه في العلم الشائع تستبدل بالقيم التي نادى بها ميرتون مجموعة من القيم المتناقضة والواقعية أن الاعتقاد بأن تلك القيم المعلنة التي توجه العلم الشائع هو بحد ذاته مصدر غموض رئيسي في هذا العلم. تعتبر الفوضى القائمة بين القيم باعتبارها مثلاً علياً أو باعتبارها بنى ناجمة عن العمل بنى أساسياً في ثقافة العلم الحديث، وسبباً هاماً لتبلد المشاعر والنزعة التبشيرية الساذجة لدى من يمارسون العلم. لهذا ألقي الضوء بشكل ثابت على مبدأ التسلسل الهرمي الذي يطبقه العلم الحديث على

التقاليد البديلة للعلم: كالتسلسل الهرمي بين العلماء والعلمانيين، وبين العلم وأنظمة المعرفة الأخرى. عماذا يعني العلم العرقي بالنسبة للعلم الحديث، وماذا يعني العلماني أو العالم غير المعاصر بالنسبة للعالم؟ الجواب: مادة أساسية، وموضوع بحث واختيار، ومرحلة مبكرة لتاريخ نمو العالم الخاص.

لا بد من تأكيد التسلسل الهرمي من خلال قوة دينوية: الأول القائم بين العلماء وعامة الناس والثاني بين العلوم الحديثة وغير الحديثة. ولقد شعر الكثيرون بالقلق من ميل العلم الحديث للاقترب من السلطة السياسية ليصبح خادمها. وأصبحت صيحات الاحتجاج المؤلمة التي أطلقها عدد من العلماء البارزين ضد هذه الرابطة رمزاً ثقافياً رئيسياً في زماننا. إذ لم يسئ عدد كبير من السياسيين المياليين للتحريض، وتجارب الحرب والشركات المتعددة الجنسيات إلى حد كبير استعمال العلم الحديث وحسب، بل إن العلماء المعاصرين، بعد أن اكتشفوا تناغماً طبعياً في المصالح، عمدوا إلى استخدام السية الإمبريالية بشكل "صحيح" و"عقلاني" في عالم الاقتصاد السياسي وإن لم يكن العلم الحديث وثيق الارتباط بالسلطة السياسية لا يمكنه أن يحافظ على بقوده الحالي في عالم المعرفة.

يمكن أيضاً قراءة الصدام الذي حصل بين الكنيسة والعلماء في فترة ما بعد القرون الوسطى على أنه صراع بين الكنيسة والعلم الحديث. للحصول على سيطرة أكبر واقترب أكثر من سلطة الدولة من جهة، وعلى حق احتكار علم الكونيات في العالم المسيحي الغربي من جهة أخرى. ومهما دام تعدد الاتجاهات فقد انتهى بعد أن ربح العلم المعركة ضد الكنيسة في القرن التاسع عشر، وأصبح مهنة بحق. وما يدعو للغرابة، بعد تأكيد نظرية النسبية المتعلقة بالزمان والمكان المطلقين في عالم ما بعد أينشتاين، وعندما صار لعلم الكونيات الشمسي - المركز والأرضي - المركز قيم "حقيقية" متساوية، نجد أن الكنيسة هي التي احتلت المقام الأول في التاريخ. فقد طالبت الكنيسة على الأقل بقبول النظرية على أنها فرضية، على عكس غاليليه الذي طالب "بشجاعة" بقبول مبدأ النظرية على أنه حقيقة.

يعتبر المذهب العقلي والحركة الإنسانية التي سادت في عصر النهضة أساساً لعلم الأخلاق العلمي الحديث وعملت المبادئ، التي أعطيت للعلماء، كضوابط داخلية ووسائل لإصلاح الذات على مدى قرنين تقريباً، إلا أنه مع نمو الروابط الوثيقة بين العلم والتكنولوجيا ومبدأ التصنيع منذ القرن الماضي - مع ازدياد التنظيم

والتوجيه الإداري للعلم - أصبحت هذه المبادئ غير وافية بالفرص على الإطلاق وأصبحت المركزية غير المفكرة - التي أحدثت دور الحركة الإنسانية في الآلية الفكرية الشائعة للعلم الحديث - تهديداً حقيقياً للحضارة البشرية وللاستمرار الفعلي للأحاسس البشرية ومع ذلك، وعلى الرغم من وجود قلق واسع النطاق تجاه تلك المبادئ وإدراك لا بأس به لقلة كفاءتها، إلا أن هذا القلق أو الإدراك لم يحدث انتقادات داخلية يمكن أن تعتبر أساسية، مع وجود بعض الاستثناءات. وقد قام بعض العلماء "المتريين"، بعد أن واجهوا أزمة طبيعية، بترديد ما تعلموا أن يرويه حقائق علمية خالدة. ومن إحدى هذه الحقائق التسلسل الهرمي لعروص المعرفة، المرتبط بالنظرية المرجعية للتقدم العلمي أُلح هنا إلى الحد الذي يفصل بين ما يسميه ح ر رافير العلوم "الناضجة" والعلوم "الخام"، وبين ما يسميه توماس كون - في سياق آخر - العلوم النموذجية والعلوم ما قبل النموذجية.

ويشكل هذا الانقسام تقريباً لأساس لجميع الكتابات المعاصرة حول تاريخ العلوم وعلم الاحتمال لتعود بها. ويعبر رافير ثابة وشكل دقيق مبدأ تصنيفياً قديماً ووفق هذا التصنيف، ناسي العلوم الناضجة في اقسام لأول، تلك العلوم التي نجحت باعتبارها علوماً مميزة، مثل علم الفيزياء وعلم الأحياء أما العلوم الخام فهي التي لم تحقق ذلك. مثل علم الاحتمال والعلوم السياسية ومن المتوقع أن تتمكن العلوم الخام - مع سوف - من بحارة العلوم الناضجة في المضمون والسياق، فتحتل بذلك باحترام أكبر.

تهدف هذه النظرية الفرعية للتقدم العلمي وهذا البحث الشامل عن اليقين في زماننا إلى الإنقاذ من قيمة العلوم واليوم ويسمى تعرض العلاقات الاجتماعية والأرباح التكنولوجية للعلوم الناضجة إلى الانتقاد، تبقى البديهيات الأساسية في مأمن منه وفي الوقت نفسه، نجد أن أولئك الذين يتعاملون مع مضمون هذه العلوم قدم مسحوا، فعلياً حرية كاملة في تحديد المسؤولية الاجتماعية للعلماء. ونتيجة لذلك، حصل العلماء المترنون على فرصة للتعبير عن رأيهم في ثقافة العلم أو أخلاقه، أكثر من تلك التي حصل عليها الدخلاء أو الضحايا الذين تأثروا بالعلم بشكل مباشر

فمن وجهة نظر أولئك العلماء المتزيين، لا يتوجب على طبقة العلماء أن تشارك بالمسؤولية في دور العلم في المعاناة البشرية مع النظام الرأسمالي المتطور، أو مع الشركات المتعددة الجنسيات أو مع قاشستية القرن العشرين، أو حتى مع أي من الأوغاد المشهورين، بل يتحمل العلماء كامل المسؤولية في دور العلم في تحقيق السعادة البشرية. فمن الذي سيمنح الجمهورية الألمانية أو النظام الرأسمالي الأمريكي الفصل لإصداره نظرية النسبية أو رعايتها؟ بالطبع يعود الفضل في ذلك إلى آيشتاين والمقابل من يتذكر أسماء العلماء الذين اكتشفوا القابل الغازية التي استعملت في معسكرات الاعتقال النازية؟ بل يقع كل اللوم في ذلك على الدولة النازية والصناعيين الألمان.

كذلك يحقق التسلسل الهرمي للعلوم الناضجة وإحاطة هدف أكبر كان أبراهام ماسلو أول من حدده. إذ يتيح للمرء تحديد العلم معرفة تامة. يقول ماسلو لتوضيح فكرته: (هناك نوعان من التسلسل الهرمي للتقييم في العلم الأول هو التسلسل الهرمي للمعرفة المنظمة والتي هي التسلسل الهرمي لأهمية القضايا التي يختارها المرء للتعامل معها والأشخاص الذين اختاروا التعامل مع القضايا البشرية الحاسمة والمستعصية هم الذين أخذوا على عاتقهم مصير البشرية).

بفضل فكرة صبح العلوم، سيطر التسلسل الهرمي الأول على ثقافة العلم وهمش التسلسل الهرمي الثاني. وبذلك، لم يتم إقصاء الدراسات الفلسفية والإنسانية من عالم العلم فحسب، بل جرد العلم من المصادر المتوافرة للنقد الداخلي التي يمكن أن تساعد على خلق علم حديد؛ يمكن أن يعتبر نفسه علم الطبيعة وعلم الوعي الاجتماعي في وقت واحد، أو فلسفة الطبيعة، وفلسفة الطبيعة البشرية أيضاً.

لا بد لرؤية بديلة للمعرفة من أن تعترف بهذه الحدود للعلم الحديث، وتبدأ بإعادة تقييم بعض من الأفكار العالمية "التمهيدية" التي سعى لأن يحل محلها ومن المحتمل أن بعض العلوم التي لم يعترف بها العلم الحديث والتي تصر على رفضها تلك القيم التي يبادي بها، تريد أن توصل لنا فكرة أنه يمكن استخدامها كدلائل لبعض جوانبه ففي الصف الثاني من القرن العشرين، يجب أن لا نكتفي بالاعتراف بالانتقادات الواضحة والصريحة في العلم الحديث في القطاع الحديث بل أيضاً بالنقد الكامن والختفي للعلم في التقاليد البديلة له وفي أساليب الحياة غير المعاصرة.

تتوفر اليوم عدة أوصاف للأنثروبولوجيا (علم الإنسان). تتراوح من الغامضة والخفية إلى شديدة العملية من تصنيف معمل نافاهو<sup>(1)</sup> إلى الطب النفسي والعقلي للأفارقة الذين يعالجون بالدين. ومن استكشاف الذات ذات التوجه البوغي في التغذية الاسترجاعية للأحياء إلى علم الهندوس لنظام العقل والجسم أما فيما يتعلق بالمصنوع أيضاً، تتنوع العلوم العرقية (الأنثروبولوجيا) من العلوم ذات الشكل الميكانيكي واعتبار الإنسان سيد الطبيعة إلى العلوم السلمية والمحايدة. وفي الواقع، ليس هناك من مبرر لإنكار وجود بعض العلوم العرقية، في بعض مناطق العالم الأقل انفتاحاً، التي تؤمن بالفرضيات الأساسية للثقافات القديمة التي تناسب إلى حد كبير العالم المعاصر. ووفقاً للبعض تبرهن هذه التداخلات على عظمة مثل تلك الحصرات. إلا أنها - بالنسبة للبعض الآخر، يمكن أن تكون مصدراً للقلق.

أنا لا أبرر تقديم دفاع شامل عن العلوم غير المعاصرة باعتبارها التصميم الوحيد لثقافة بديلة للعلم، بل أقدم دعاً انتقادياً عن هذه العلوم، باعتبارها أنظمة مهمشة تحمل تعصبات عميقة لعلاقة بديلة بين العلم والمجتمع. ويجب أن يستهل هذا الدفاع بإدراك الحقيقة التي تعيد بأن العلوم التقليدية، بالرغم من اختلافاتها الأساسية، تشترك بموقفها السياسي في عالم المعرفة الذي يتم بالضعف، والانعزالية والانعلاق لذا يجب أن لا يأخذنا التأكيد على العلوم التقليدية بعيداً عن الأزمة الحالية للعلم، بل يمكن بالتأكيد أن يساعدنا على توسيع نطاق خياراتنا فيما يتعلق بمستقبل العلم.

لا ينبغي لهذه التعددية أن تجزئ المعرفة العلمية، بل على النقيض، يمكن التوصل إلى التحام هادف في ثقافة ديمقراطية للعلم فقط على أساس استمرار الحوار بين تقاليد العلم المختلفة. إن وجود نظم حدود ولغة التقاليد المختلفة للعلم - مع وضع مفهوم المساواة بين العلوم خارج محيط المذهب النسبي الثقافي - يفسح المجال أمام انتقاد ثقافي وتقسيم لعلوم الكونيات الذي يصمم العلوم المتنوعة وتتضمن المساواة هنا احتراماً إدراكياً متساوياً لكل تركيب عرقي للمعرفة باعتباره محاولة تحمل في طياتها قواعد يبتثها. إلا أنها لا تتضمن قبولاً أخلاقياً غير مشروط لجميع العلوم.

(1) نافاهو - فرد من قبيلة نباليسكان الهندية تعيش الآن في نيوبرونا.



وبطريقة ماثلة، لا يعني الاستقلال غياب السيطرة من قبل ثقافة العلم الحديث وحسب، بل يعني أيضاً منح شرعية أوسع لكافة الجهود لبناء لغات متبادلة فيما بين الأنثروبولوجيا، لكي تتمكن من التواصل فيما بينها من جهة ومع العلم الحديث من جهة أخرى. لقد ذكر هنريك سكوليمسكي أن العلم كان في وقت من الأوقات تجسيدا للكرامة البشرية، إلا أنه أصبح الآن عاراً على الكرامة البشرية. ويمكن أن نضيف إن العلم الحديث قد أصبح الآن أيضاً وسيلة لتجريد أجراء واسعة من العالم من كرامتها. ولاستعادة تلك الكرامة، لا بد من التأكيد أنه إذا كان للعلوم غير الحديثة قيمة تذكر فهذا ليس لأنها يمكن أن تترجم إلى لغة العلم الحديث وتصبح مقروءة، وليس لأنه يمكن تفسير بعض جوانب العلوم غير الحديثة على أنها "عقلانية" عندما ينظر إليها كجانب من علم شعبي يعيش في بيئة خاصة على سطح الكرة الأرضية، وليس أيضاً لأنها غلثك في بعض الأحيان بعداً عملياً واضحاً، كما هو الحال في عالم الوخز بالإبر، أو لأنها تتسجم مع الاهتمامات العابرة للغرب المعاصر، كما هو الحال مع علم نفس الرن<sup>(1)</sup>، إذ لا يمكن استرداد كرامة العلوم العرقية (الأنثروبولوجيا) إلا عندما نقوم نحن بتعبير وجهة نظرنا العالمية العلمية، لتكيف هذه العلوم فيها، وذلك على الأقل. بمعناها الخاص.

إن تعريف العالم المعاصر لحرية الشخصية بسيط جداً، إذ يجب أن يُسمح له بالذهاب إلى حيث يأخذه علمه ويرتكر هذا التعريف على افتراض أن الخيال العلمي للعالم - في حال حصل على حرته واستقلاله الكامل - سيكون مبدعاً وأخلاقياً في آن واحد. إلا أن المئة عام الأخيرة من العلم الحديث أثبتت زيف هذا الافتراض. إن إقصاء التدخل الديني لم يمنح العلم حرية أكبر، بل حث العلماء على البحث عن سلطات جديدة وبشكل طوعي. ولم يكن التاريخ الأخير للعلم الحديث تاريخ دولة تتدخل في العلم، بل هو تاريخ العالم المعاصر الذي ينشد رعاية الدولة ويسعى لإقحامها في صلب العلم، سواء بشكل مباشر أو من خلال خضوعه للقيم المهنية التقليدية.

من المتوقع الآن وجود دعوة "لزعزعة استقرار العلم"، "لإقامة انفصال كامل قدر المستطاع - بين العلم والحكومة في الدول كافة". ومن المتوقع أن تكون

(1) فرقة يودية تؤمن بأن في موسور المرء أن يلفد إلى طبيعة الحقيقة عن طريق التأمل.

النتائج شديدة الاختلاف عن تلك التي حصلنا عليها نتيجة فصل العلم عن الدين وسيجد العلماء المعاصرون رعاة حدداً ومؤسسة جديدة يقدمون لها الولاء. أما المشكلة فتكمن في مكان آخر لم يعد العلماء فئة متديّنة من المجتمع المعاصر. كما كانوا حتماً في السابق. بل أصبحوا الآن نتاجاً اجتماعياً للعصر الحديث. فما سبب هذه العبودية التطوعية؟

رغم الأفكار الدعائية، إلا أن وضع العالم في المجتمع الحديث لا يحظى بالأمان ويوجد في وجهة النظر العالمية المعاصرة تناقض أساسي شأ فيها بشكل تدريجي فهي من ناحية تؤمن بالعلم، ومن ناحية أخرى تنكر إنزال عقوبة على أي شيء جمالي، حدسي، فلسفي أو لا يهدف إلى منفعة. لقد ذكرت في البداية أن العلماء المعاصرين سمعوا طويلاً للحصول على شرعية كونهم متعهدي التكنولوجيا. وكان لا بد أن أضيف أنهم أجبروا على فعل ذلك من قبل مجتمع لا يملك عقلاً علمياً بل توجهاً تقنياً وفي العرب المعاصر يبدو انعم لطري بالتأكيد علماً يسعى وراء مواضيع أنثوية وطفولية. وهو بذلك يساهم مع سرب حبة الرجل المثالي وقد تورط في ذلك أقل من حسيه بالثقة من العدد الإجمالي للعلماء. ولا عجب أن عدداً كبيراً من الدراسات السيكولوجية للأبداع التي تمت في الخمسينيات والستينيات أظهرت أن أهم صفتين رئيسيتين لعدم المبدع في العرب هما: الميل نحو المواضيع الأنثوية والنزعة الطفولية.

إن أية رؤية لعلم مستقبلي لا بد من أن تأخذ بعين الاعتبار هذا الانتقاص من قيمة العالم وذلك في مجتمع ارتبط بالعلم بشكل حلبي وقام ببناء رؤية متحررة له أيضاً. وقد ذهبت الجهود المبكرة التي بذلت في سبيل ذلك في اتجاهين النوع لأول جعل العلماء يتبعون بعض مبادئ التفوق القديمة بشكل صريح. كالطريقة التي قصي فيها نيوتن جزءاً كبيراً من ساعات عمله في متابعات تتعلق بعلم اللاهوت وعلى الرغم من أنه فصل بشكل صريح هذه المتابعات عن علمه، إلا أنه كان مقتنعاً بأن علمه يطابق تأملاته اللاهوتية. وقد تمثلت النسخة الجديدة لهذا الوضع بأولئك العلماء المتزئنين الذين يحاولون. من خلال عملهم. أن يبرروا بعض أشكال الدين، أو الروحانية أو الفلسفة التقليدية. ومن العلماء المشهورين في هذا السياق في

رمانا هذا: جيمس جينر وفريتحوت كابر، وكلاهما سعى ونجح في إيجاد تطابق في حوالت العلم الحديث ووجهات النظر التقليدية

ويتجلى رد الفعل المعاصر والقياسي لهذا الوضع في فصل العالم إلى نوعين: الأول العالم سليم العقل وهو المقيول؛ والثاني العالم المشوش التفكير، العامض حركياً الذي لا مناص من التسامح معه لسبب بسيط وهو أنه لا يوجد رجل كامل. وفي التأريخ التقليدي للعلم يوجد شخصيتان لنيوتن: أولهما العالم العظيم، والثاني رجل الدين الذي يملك أفكاراً شاذة عن معاني العلم. وفي زماننا هذا لاقى العلماء الذين تعمقوا في دراسة علم السياسة والنقد الاجتماعي أو فلسفة العلم المصير ذاته

من ناحية أخرى، حاول رد الفعل هذا تقييم الأشخاص، النظريات الفكرية، وأساليب التحرية أو اليثبات المثالية بالرجوع إلى العلم. وذلك لإضفاء منزلة جديدة للمقيمين. على سبيل المثال، رفض بعض العلماء والقادة الاجتماعيين في الهند خلال القرن التاسع عشر الكثير من العلم الحديث إلا أنهم برروا الكثير من الممارسات التقليدية التي تتم بمساعدة العلم الذي رفضوه

بحث الثيوصوفون<sup>111</sup> في فترة ما قبل الحرب في أوروبا بشكل مثير للمشقة عن نظريات جديدة وتنتج بحث العلم الحديث وذلك بسبب نقصه وتحجيره وميكانيكيته. ففي زماننا هذا، تدعي بعض الحركات كذلك التي تشكلت حول التأمل المهتم حق المطالبة بأشكال مذهب التأمل، بدلاً من المطالبة بأن هذه الأشكال هي أفضل أساليب التأمل، أو أكثر الأشكال الإنسانية لعلوم السحر، ولإعطاء مثال أكاديمي آخر، حاول بعض علماء علم الإنسان الاجتماعي أن يظهروا أن الأساطير هي أسلوب من أساليب المحادثة العلمية، بدلاً من أن يحاولوا فهم العلم المعاصر على أنه شكل من أشكال الأسطورة. حتى بالنسبة للنقاد، أصبح العلم المعاصر معياراً مطلقاً أو مقياساً للحقيقة.

تحدد النموذج الثاني لتحرير العلماء بالجهود الجزئية للعديد من العلماء ليصبحوا نشيطين على المستوى السياسي والاجتماعي. وكان لهذا النموذج أثر كبير على الاتجاه السائد للدراسات الاجتماعية لدرجة أن هذه الدراسات ركزت بشكل

<sup>111</sup> معرفة الله عن طريق الكشف الصولي أو التأمل القلبي.

رئيسي على النظام، وعلم الاقتصاد وسياسات العلم الأكاديمية؛ واستثنت عقل العالم وسياسات العلم كأسلوب حياة.

ونتيجة لذلك، انفصلت المقالات النقدية للعلم عن المقالات النقدية للطبيعة المهنية للعالم. إلى حد أنه إذا لم تتأثر الحياة المهنية للعالم بنشاطه، فهذا من مصلحته، ويحظى بالإعجاب لأنه بقي عالماً "حقيقياً" رغم وعيه السياسي. هذا الانقسام يخفض من قيمة العالم النشط سياسياً واجتماعياً إلى منزلة المشق المتميز ضمن النظام، بغض النظر عن تمزيق المعرفة البشرية والفردية يصبح مثل هذا النشاط - بمفهوم فرويد تبريراً للحياة المهنية اليومية، وللاستجماع مع القيم التقليدية للعلم.

إن أي حطة لتحرير العالم يجب أن تبدأ بهجوم: ليس على وضعه الطبقي أو وضعه الاجتماعي فحسب، بل أيضاً على ثقافة العلم الحديث التي تسيطر عليه بطريقة تملكية شاملة ويجب على المعرفة المتحررة أن تمثل تواصلاً بين الوعي الذاتي وإدراك العالم، وبين الالتزام بالعلم على أنه تفسير للحقيقة وباعتباره علم جمع الأساطير. لا يمكن مثل هذه المعرفة إلا أن تؤمن بالعلم على أنه شكل من أشكال الوعي النقدي الذي يتمحور بمحور، كأي نظام آخر للمعرفة النقدية، "الحقائق" القائمة. ليظهر أنها ليست الحقائق التي يعتقد بأنها موجودة. هذا بالطبع يشابه تعريف أنازرا كوماراسوامي للفن التقليدي على أنه يهاجم المعتقدات التقليدية. هذه القيمة السلبية للعلم هي بعد ذاتها التي نقيم علاقة متبادلة لا بل تخترق الثقافات ومدارس العلم. وتعترف هذه الدراسة أن العلم ما هو إلا نوعية تفكير وشكل من أشكال علم الجمال، بدلاً من أن يكون شيئاً أو مجموعة من الأشياء المادية أو أي شيء آخر. وتعتمد هذه الدراسة على الاعتقاد بأن العلم كنوعية تفكير يمكن إغناؤه بإشراك حالات العالم الطبيعية سواء العلمية أو غير العلمية، وليس بمساعدته على فصل نفسه إلى عالم وكائن بشري.

المرجع:

BAYEN, A STORY INDIA International center, winter 2001  
Author: Ashis Nandy



## الملك أوديب والشرط الإنساني

بقلم: أندريه بونار  
ترجمة: سهيل حمد أبو فخر

لا تزال مأساة الملك أوديب أشهر مأساة إغريقية عرفناها منذ القدم، كما لا يزال تأثيرها سارياً على المجتمعات المعاصرة. قد استغرب ذلك لأن قصة هذه المسرحية تشذ عن جميع القصص الأسطورية القديمة، التي لا تخلو من الشذوذ أيضاً، ولأن الشاعر لم يقدم أي جهد في سبيل إخفاء طابعها الغريب. رجل يقتل أباه دون أن يعرف أنه أبوه، يتزوج أمه مصادفة، فتعاقبه الآلهة على هاتين الجريمتين، علماً بأنها هي نفسها. انتي رسمتها له من قتل أن يولد. يعترف أوديب بهاتين الخطيئتين اللتين لا نعتقد أنه مسؤول عنهما، ويقر بحكم الآلهة... دين غريب، أخلاق غير معقولة، موافق لا واقعية، سيكولوجيا اعتباطية؛ ترى هم تعنيها هذه القصة إذن؟ نعتقد أننا بآمن عن مصير أوديب، ومستعدون لأن نحجب: إنها لا تعنيها بشيء... على الرغم من ذلك، هذه التراجيديا - والشاهد موجود - تسيطر علينا تماماً.

يتميز الفن بقدرته على أن يتزود بمادة متواضعة أو موضوع من معتقدات عصر ما، وأن يتجح مع ذلك في تقديم عمل فني يتخلص من شرك عصره ويخلد على مر الزمن، يأخذ قيمة شمولية عامة، ويؤثر في كل منا وفي صميم إنسانيتنا الخاصة من قصة أوديب شبه العبيية، من حبكة المصادفات الفظيعة ومن الجرائم التي لا تخرج عن إطارها، من الإرادة الإلهية التي تزدري العقل والمنطق، من المآسي التي لا مبرر لها (ومتى كان الشقاء مبرراً؟ متى صوب الرشاش ليقتل المحرمين فعلاً؟ متى كان السرطان منطقياً ومستحقاً؟ إن الآلهة القديمة قريبة من

الرشاش والسرطان أكثر من قربها من العدالة الشاملة أو الرحمة السماوية. إنها تعبر فقط عن الطابع الحتمي لقوانين الشرط الإنساني، من كل ما يبدو عبيثاً، صنع سوفو كليس مأساة أثارت فينا جزءاً أبدياً: إنها مأساة عشنا في عالم تحكمنا قوانينه، مأساة مساهمتنا. جسداً وروحاً. في آلية ميكانيكية، لا حول لنا ولا قوة إزاءها، تسحقنا عندما تدق ساعة الصفر، دون أن نكون قد فعلنا شيئاً، سوى أننا تصرفنا بملء إرادتنا الطيبة؛ ولجئنا أننا بشر.

إن قصة أوديب في العرف الأسطوري قصة طفل لا ينبغي له أن يولد، قصة كائن بشري خلق لكي يصحح وكيلاً معتمداً للتماسة والموت لدى داته ولدى ذويه، لجرد أن ولد ضد إرادة الآلهة. لقد جعل سوفوكليس من هذا الموضوع مأساة كل إنسان حي وكل إنسان عامل، سواء أكانت أعماله حسنة أم سيئة، حكيمة أو بليدة، الإنسان الذي. لجرد أنه يعيش ويتصرف في إطار الوضع البشري. يسقط تحت وطأة القانون الأساسي الذي يحكم الواقع، والذي يلزمه بأن يأخذ قسطه من العذاب والموت الموحدين في صميم الحياة مثلما توحد الدرة في الثمرة.

إن خطيئة أوديب. الحرمة الأساسية لكل إنسان. هي أنه قد ولد، فما الحياة بذلك سوى دوامة نتج الموت، وما لولادة سوى لما شره بهذا العمل لهذا الموت. ١.

أنظر أيها المشاهد هذه الآلة المركبة بإحكام، وهي تدور ببطء طوال الحياة البشرية، هذه الآلة التي ابتكرتها آلهة الجحيم، لتقضي على إنسان ما.

بهذه الكلمات، يرتفع الستار لدى كوكتو عن هذا الأوديب العصري المسمى بحق "آلة الجهنمية"، إننا نرى أن هذا العنوان يتوافق مع العمل الفني القديم، لأنه يعبر عن دلالته وعن مساره في آن واحد.

لقد بنى سوفو كليس فعلاً أحداث الدراما التي ألفها كما لو أنه قد ركب آلة ما إن نجاح الكاتب في التركيب يضارع براعة من نصب الفخ لأوديب، كما أن الإحكام التقني لهذه الدراما يوحي لنا، في مساره الدقيق، بالتقدم الآلي للكارثة التي لا ندري من رسمها بعناية فائقة. آلة جهنمية أو آلية تدمر السعادة عبر ممارسة الفضيلة: إننا نشعر بالمتعة إذ نرى الأدوات الفاصلة والتفاصيل السيكلوجية / التحليل النفسي تفرض نفسها بحيث تقضي إلى هذه النتيجة الحتمية، بذلك فما

هذه الشخصيات سوى قطع من تلك الآلة، إنها الإطار والعجلات التي تحمل الحدث الذي لا يستطيع أن يقدم من دونها إن الشخص بجهلهم المهمة التي أقيمت على عاتقهم مثلما يجهلون الهدف الذي تتقدم نحوه الآلية المعتمسون بها. يشعرون بأنهم كائنات بشرية مستقلة متصلة عن تلك الآلة الغامضة الملامح، التي يدركون اقترابها بإبهاهم من بعيد لا تشغلهم سوى أمورهم الخاصة وسعادتهم التي حصلوا عليها بعزم عبر ممارستهم العملية؟ لمهتهم كثير، بممارسة الفصيلة. فجأة، يلاحظون على بعد مترين منهم، تلك الدبابة الصخمة التي صعدوها بأيديهم بلا معرفة ولا دراية، وما هذه الدبابة سوى حياتهم الخاصة التي تسير فوق رؤوسهم وتحققهم.

يقدم لنا المشهد الأول صورة رجل في قمة العظمة الإنسانية: إنها صورة الملك أوديب وهو يقف على درج القصر بينما يقف الشعب أمامه متوسلاً، عبر صوت كاهن لينطق باسم الشعب ملتصقاً بحكمة الملك وبصيرته، فقد انقض الشقاء على (طيبة) وأمسد وأتلف وباء تنور الحية فيها. كان أوديب قد أنفذ طيباً من "السكس" فيما مضى، وعليه أن ينفذ اليوم لوطس. إنه في نظر مواطنيه "أول وأفضل الناس" قام بمجموعة من الأعمال المتميزة بالهارة. لم يجعل سوفو كليس من هذا الملك العظيم أميراً معروفاً أو سيداً عبيداً، أسكره حظه من هذه الحياة، بل منحه كل مشاعر الطيبة والمودة لشعبه كان قد فكر وبصرف قبل أن يأتي هذا الشعب ليضرع إليه، إذ أرسل صهره "كريون" إلى "دلفس" لاستشارة الإله مؤكداً حزمه (بهذه الطريقة) مكرساً قدرته على اتخاذ القرار. ومع ذلك، نراه الآن يتفعل إذ يناشده الشعب، فيصرح بأنه يعاني أكثر من أي إنسان في طيبيا، لأنه يتألم من أجل طيبيا بكاملها لا شك أنه يقول الحق لأنه يشعر بمسؤوليته تجاه الوطن الذي يدير شؤونه ويحبه. منذ هذه الدراما، تجسد سيماء هذا الرجل أسمى الفصائل التي يتحلى بها الإنسان والقائد لا يمكن للآلة أن تستف من تكبره أو وقاحته وسفاهته لتنتقم منه لأنه لا يملك هاتين الصفتين لأنه ليس معروفاً ولا أحق. إنه إنسان أصيل استحق نصيبه في هذا القدر: نتيجة كل شيء لأنه قائم على نبل طبيعته، ولكن هيهات! في المكان ذاته أعلى السلم، سيظهر علينا في المشهد الأخير متفياً دامي العينين. الصورة تمثل ذروة الشقاء عقب قمة أوج العظمة؟

لن نتوقع هذا الانقلاب لأننا نعرف نهاية هذه الحياة /المصير تسيطر على أقوال الشخصيات، منذ بدء المسرحية، ودون قصد منها، مسحة من السخرية، وما هذه "السخرية المأساوية" سوى إخطار لنا بالنهاية الأليمة. إن هذه الشخصيات تجهل فعلاً الدراما التي رُميت بها، تلك الدراما المبرمة والتي لا ينقصها سوى أن تظهر فظاعتها، إنها تنموه بتلك العبارات، دون أن تقصد أي معنى آخر غير المعنى العادي الذي يفهم منها أما بالنسبة للمشاهد الذي يعرف كل شيء، ماضٍ أو آتٍ، تأخذ هذه العبارات معنى مختلفاً تماماً، معنى منظرًا ومهدداً، فيشعر المشاهد بتلك العبارات التي تتقدم الشخصية المسرحية عبرها، وكأنها قطعة أرض متحركة ستواري السطل في أحشائها؛ والشاعر يعرف تماماً جهل شخصه لهذه الحقيقة ومعرفة المشاهد لها. إن التناقض بين هذين الفهمين لتلك العبارات كبير جداً، إذ ليس هنالك من لعبة أسلوية: إنما نحس هذه العبارات الساخرة كما لو أنها قد تشكلت رغم أنف قائليها، لقد تشكلت على شفاء الشخصيات بفعل القوة الغامضة الكامنة وراء الحدث، أم الآلة فهي تسحر من طمأنينة البشر المغلوطة، أولئك الذين يعتقدون بأنهم يعرفون ما يقولون، في حين أنهم يحسون معنى حياتهم ذاتها.

يتكون البناء الدرامي من أربع وقائع رئيسة، يوجه القدر في كل منها ضربة محكمة لأوديب حتى تصرعه الصربة الأخيرة. ويستطيع المشاهد أن يفهم غاية هذا التركيب، يرى هذه الخطوات الأربع التي يصممها القدر لأوديب، وإذا ما كان المشاهد قط لا يستطيع تصور الطريقة التي ستوجه الآلة فيها ضربتها للإنسان، إذ يخلق الشاعر في كل مرة موقفاً جديداً لا تعرفه الأسطورة، إلا أنه يدرك فوراً عند التجربة الأولى ترابط الوقائع بعضها مع بعض، وتآلف المشاهد الأربعة المتتالية التي يتقدم الحدث المسرحي بوساطتها بدقة متناهية نحو نهايته بانتظام إن كل ما هو بالنسبة للمشاهد تسلسل منطقي وتنفيذ منهجي لمخطط دبرته الآلة يبدو بالنسبة لأوديب، على العكس من ذلك، وكأنه سلسلة حوادث عرضية صدوقية، لا يستطيع أن يدرك تسلسلها مطلقاً. إن هذه الحوادث لا تعمل شيئاً بنظره سوى أنها تقطع أو تحرف المسار المستقيم الذي يعتقد بأنه يتبعه وهو يبحث عن قاتل "لايوس".

تقود أوديب يد حديدية، بمسار مستقيم فعلاً، نحو هدف لا يدركه، نحو معرفة المذنب الذي هو نفسه، كما أننا نراه يتوه في دروب متباعدة: كل حادث عرضي يدوخه، ويلقي به في اتجاه جديد؛ لا شيء ينذره. إنما نتابع في سير الأحداث، وفي



آن واحد معاً، حركتين متميزتين: شعاع ضوء يتقدم بخط مستقيم في الظلام من جهة، ومن جهة أخرى السير تلمساً متخبطاً، السير المدوم لكائن يصطدم بعوائق خفية، متجذب تدريجياً نحو البؤرة الميرة دون أن يشك بشيء. يلتقي الشعاعان فجأة، كما تلتقي الفراشة بالنار، فينتهي كل شيء بلحظة واحدة.

الأداة الأولى التي يستخدمها القدر لتوجيه ضربه إلى أوديب هو العراف "تيريزياس". كان أوديب قد استدعى هذا الشيخ الأعمى لمساعدته على إلقاء الضوء على مقتل "لايوس" جعل أبولون من نفي القاتل ثمناً لخلاص طيبا. تيريزياس يعلم كل شيء: فالأعمى عراف مستبصر يعرف من هو قاتل لايوس، يعرف من هو أوديب وأنه ابن لايوس، لكن كيف له أن يقول ذلك؟ لأنه لن يصدق أحد. يتراجع تيريزياس أمام العاصفة التي يمكن أن يثيرها كشف الحقيقة، فيرفض أن يجيب، وهذا أمر طبيعي. ومن الطبيعي أيضاً أن يفضب أوديب منه أمامه رجل يكفيه أن يتفوه بكلمة واحدة حتى تحو طيبا، لكنه يرفض أن يتكلم لأنه لا يريد أن يثير أية فضيلة للمواطن الصالح "أوديب" الذي يلتبس عليه الموقف فلا يجد له سوى تفسير واحد: لا بد من أن يكون تيريزياس متواطئاً مع الجاني الذي لا يريد أن يكشف عنه. من هو المستبد من قتل لايوس يا ترى؟ بالتأكيد ليس هيا سوى "كريون" ولي عهده. الخلاصة: كريون هو القاتل المطلوب. يعتقد أوديب فجأة أن بحثه يكاد أن ينجح ويحتد ضد تيريزياس الذي يقيم صمته بوجهه العقبات، والذي يتمتع عن إعطائه الأدلة التي يحتاجها. هذا الاتهام الذي يوجهه أوديب للكاهن يولد بدوره عند الكاهن موقفاً جديداً مائلاً. إن اللعبة السيكلوجية المحبوة بدقة تدفع إلى الأمام الآلة الجهنمية. طالما أن المهان تيريزياس ليس بإمكانه إلا أن يفصح عن الحقيقة "قاتل لايوس هو أنت..." ها هي الضربة الأولى، بلغت الهدف وها هو أوديب يواجه الحقيقة التي بحث عنها والتي تعنيه، والمتعلقة به وفي سياق المشهد الذي يصعد مع موجة الغضب، ينهب تيريزياس إلى أبعد من ذلك. يكشف نصفياً لجة من الحقيقة المفزعة: "قاتل لايوس من طيبا. لقد قتل أباه وذنس سرير أمه..." لا يسع أوديب قبول الحقيقة التي يكشفها له تيريزياس، إذ يعلم جيداً أنه لم يقتل لايوس، وأنه ابن ملك كورنتينا، وأنه لم تكن له أية علاقة أبداً مع بلاد طيبا حتى اليوم الذي أنقذها فيه من "السفنكس" عندما كان يافعاً. يعود إلى بيته متزعجاً لكن

غير مزعزع الموقف: سيندفع بحماسة المعهودة على الدرب الخطأ الذي يعيه له القدر مؤامرة كريون الوهمية / الخيالية.

تدخل جوكاستا، الأداة التي يستخدمها القدر لتوجيه ضربته الثانية لأوديب، في النزاع الذي يتفجر بين زوجه وأحيتها. إنها تريد أن تهدئ الملك وتبث الطمأنينة فيه حيال أقوال تيريزياس، وتعتقد بأنها قد نجحت في ذلك حالما تسوق له برهاناً مقنعاً يكشف كذب النبؤات: كان قد تنبأ عراف لايوس فيما مضى أن ابنه سيقتله، لكنه قتل على يد اللصوص الذين تعرضوا له على مفرق الطرق أثناء سفره كان يقوم بها في الخارج، والطفل الوحيد الذي أعجبه مات على الجبل بعد ثلاثة أيام ولادته حيث ترك وحيداً. كيف يمكننا أن نصدق العرافين إذن؟

تريد جوكاستا أن تبث الطمأنينة في أوديب، لكن أقوالها ترزعزع ثقته ببرأته للمرة الأولى في الآلة الحتمية نابض صغير يمكن أن يحول اليقين إلى شك والاطمئنان إلى حرج، وقد نسيت جوكاستا هذا النص بغير إرادتها، إذ إنها ذكرت، وهي تروي قصة مقتل لايوس، إحدى التصيلات التي لا يفهم منها شيئاً، والتي تقال في سرد رواية ما، دون أن يخطر ببالها: مقتل لايوس خلال مروره "بمفرك طرق" كان تعديداً مكان القتل أو كبري في لا شعور أوديب إذ أثار مجموعة من الذكريات المنسية، فاستحضر تلك فحاة ذلك المفرك وتراعه مع سائق العربية، وذلك الشيخ الذي صرب أوديب بالسوط، وعصب أوديب المفاجئ، والضربة التي وجهها للشيخ... ترى هل يصدق تيريزياس؟ لكن أوديب لا يزال يشك في تلك الأحداث التي قادته للمفرك، عندما قالت جوكاستا إن حادثة القتل قد حصلت على مفرك ثلاث طرق، وبينما كان أوديب يستسلم لذكرياته تابعت حديثها وروت قصة الطفل المتروك على الجبل، هذه القصة التي كان عليها أن تدخل تكبير أوديب في طريق خطرة ولئن كان من المستحيل بالنسبة له أن يفترض بأنه قد قتل والده، فإنه ملزم أن يقبل الحقيقة القائلة إنه هو الذي قتل لايوس... ألقى على جوكاستا حيتل وابلأ من الأسئلة، متمنياً أن يجد في القصة التي ترويها نقطة لا تتفق مع حادثة القتل التي اقترعها. "أين يقع ذلك المفرك؟" في المكان نفسه "متى حدث ذلك؟" في الوقت نفسه. "كيف كان ذلك الملك؟" كم كان عمره؟. أجابته جوكاستا قائلة "كان طويل القامة، وكان الشيب قد بدأ يخط في رأسه"، ثم

قالت كما لو أنها قد تبينت ذلك للمرة الأولى: "كان يشهك قليلاً". إننا ندرك مدى قوة سخرية القدر، "هذه السخرية المأساوية"، كما لو أننا ندرك المعنى الذي يستطيع المشاهد أن يفهمه من هذا الشبه، وإن كانت هي تجهل ذلك.. إن إحدى التمهيلات لا تتفق مع الحادثة التي حصلت له مع ذلك لأن الخادم الوحيد الذي استطاع أن ينجو من مذبحه المفرق كان قد صرح (سنكتشف فيما بعد أنه يكذب ليثبت براءته) أن سيده ورفاقه قد قتلوا جميعاً على يد عصابة من قطاع الطرق لكن أوديب يعرف أنه كان وحيداً حينما قتل تلك الجماعة، لذلك طلب أن يفتشوا له عن الخادم إنه يشبث بهذا الأمر المغلوط، في حين إن المشاهد يتظر الكارثة التي ستحصل من جراء لقاء أوديب والخادم.

هجوم القدر الثالث: رسول كورنتا... في المشهد السابق، أخبر أوديب زوجته نبوءة نُسب بها وهو في صباه: سيقتل والده ويتزوج أمه، وكانت هذه النبوءة سبب معادرتة لكورنتا باتجاه طيباً أم الآن فإن رسولا من كورنتا يأتي ليخبره بموت الملك بوليب الذي يقتصر أن يقل على يد أوديب حسب لسوء. فقالت جوكاستا بلهجة المنتصرة: "هي دي نبوءة كاذبة أيضاً"، فما كان من أوديب إلا أن يقاسمها فرحتها، لكنه رفض أن يعود إلى كورنتا. خوفاً من أن يتحقق التهديد الإلهي الثاني، تطوع الرسول حينئذ بضمينه من استجابة ذلك مثلما فعلت جوكاستا قبل قليل: سيلامس هذا الرجل أيضاً، بإرادته الطيبة، قطعة أخرى من تلك الآلة، فيستعجل حصول الكارثة "لماذا تخشى سرير ميروبا؟ إنها ليست أمك". أثارت هذه العبارة فضول أوديب فالتح في معرفة الأمر. إنه الآن على بعد فراع من قتل لايوس ولم يعد يفكر إلا في معرفة سر ولادته. أخبره الرجل حينئذ أنه كان قد أخذه من أحد رعاة سيترون، وهو لا يزال صغيراً، ثم أعطاه لملك كورنتا الذي تناء حينئذ. لقد فهمت جوكاستا كل شيء دفعة واحدة، ويلمح البصر دجبت النبوءتين الكاذبتين بنبوءة صادقة فهي أم ذلك الطفل الذي ترك على الجبل، ولكم كانت تفكر بمصيره البائس، لذا كانت الأولى التي فهمت شيئاً عندما سمعت قصة الطفل المهجور، في حين أن قصة طفل لايوس لم تسترع اهتمام أوديب مطلقاً. إن أحجية ولادته هي التي تشغله الآن كلياً. عبثاً ترجوه جوكاستا ألا يتهك حرمة هذا السر، إذ يعتقد أن طلبها باع من عرور النساء: ستحل الملكة من ولادة زوجها الغامضة التي يعتز بها "أنا ابن القدر، لا يعينني ولادتي، فالقدر أمي وقد أنشأني

عبر السنين وها أنذا أصبحت كبيراً مهما كان أصلي". إنه كبير وعظيم حقاً. لكن القدر لم يمنحه تلك العظمة. التي حصل عليها بحسن تصرفه. إلا ليستردها من جديد، وليسخر من صاحبها

يكفي فقط أن تحصل المواحة بين رسول كورثا وراعي سيترون، حتى يوجه القدر ضربه الأخيرة لأوديب. وتقتضي براعة الشاعر أن يكون هذا الراعي هو الخادم نفسه الذي نجا من دراما المرق: إن هم الاقتصاد يتوافق مع الأسلوب البسيط في التأليف لدى سوفوكليس، لأن الدراما التي تتابع حلقاتها بهذه الدقة وبهذه السرعة لا تسمح أبداً إلا بما هو ضروري. لقد أراد الشاعر، إضافة إلى ذلك، أن يعهم أوديب دفعة واحدة، وعبر كلمة واحدة، الحقيقة كلها. لم يقتل لايوس فحسب، بل هو اس لايوس أيضاً. لو أتت هذه المصيبة على دفعتين لما كان لها القوة الدرامية نفسها. دفعة واحدة، تنزل هذه الكارثة كالصاعقة على رأس أوديب، لأن شخصاً واحداً يملكها عندما يمهم الملك من خادم أبيه أنه اس لايوس، فلن يحتاج لأن يسأل **عمن قتل لايوس** احتيئة نغمي البصر، لذا راه يسارع لأن يقرأ عبية بالكلايب في حين تنجر جوكاستا نسفاً

تبدو المشاهد الأخيرة للدراما وكأنها حادثة بطينة مضممة ما فتئت تستعجل الأمور لقد شفى القدر عبية الآن، فأوقف مسيره وأعاد لنا أفاستا. تسكن حركة الحدث المسرحي المدوحة. نسكن فحاة في رثاء عاني، في اودوع والتحسر، وفي العودة لأنفسنا تنحه الدراما مجموعها نحو اللحظة التي يتعرف فيها أوديب على حادثة القتل المبررة من الآلهة، هذه الحادثة هي الجريمة الحقيقية في المسرحية، لأنها جريمة قتل بريء. لقد انتهى الرعب الآن ويمكن للحنجرة أن نحل تشنجهما، كما يمكن للدموع أن تنهمر. وهكذا، يتحول الرعب إلى شفقة.

## 2.

إننا نفكر.. لكن شاعراً كبيراً لا يكتب شيئاً من أجل أن يحملنا على التفكير، ولا تكتب التراحيدياً إلا من أجل تحريك مشاعرنا، ومن أجل بعث المتعة فينا. إنه لأمر خطير إذن أن تسأل عن معنى عمل شعري وبصوغه عبارات ذهنية على الرغم من ذلك. إذا لم يكن أمام تفكيرنا حاحز عازل. فإن كل عمل يحرك مشاعرنا يحدث أصداء له في تفكيرنا، ويسيطر علينا بكلينا مثلما ألفه الشاعر

بكلية هو أيضاً. إنه يستأثر تفكيرنا عبر المتعة العربية التي تحصل عليها من المعاناة المشتركة مع الشحوص التي خلقها إنا لنشعر بالرعب والشفقة ومشاعر الأخوة مع البطل التراجيدي، وهذه المشاعر تلزماً بأن ننساءل "ماذا حصل لهذا الإنسان؟ وما معنى هذا القدر؟"، كما أن الشاعر يلزماً بالبحث عن معنى عمله الفني كرد فعل ضروري يقوم به تفكيرنا إزاء الأفعال الذي ولده فيها.

يبدو لي أن بإمكاننا أن نتحصى بداخلنا ثلاثة ردود فعل بخصوص "الملك أوديب": ثلاثة معانٍ ينسبها تفكيرنا إلى هذه التراجيديا، وثلاث محطات يتوقف عندها في طريقه نحو دلالة العمل الشاملة

أسمي المحطة الأولى "تمرد".

أمامنا رجل يقع في شرك فخ شيطاني. هذا الرجل شريف. وقد نصبت له هذا الفخ تلك الآلهة التي يحترمها، لقد نصب الفخ اله فرض عليه الجرائم التي يتهمه بها، فمن هو البريء؟ ومن هو المذنب؟ يجب على ذلك بأعلى صوتنا: أوديب هو البريء، والآلهة هي المجرمة

إن أوديب بري، بالنسبة لنا لأنه يسأل هاتيك من خطيئة خارج إطار الإرادة الحرة التي يمكن لها أن تختار الشر

لقد عالج أسجيلوس موضوع نفسه، فاعتبر أن السوء كانت تستوجب من لا يوس أن لا يحب أطفالاً، وبذلك يكون مجرد إحماء هذا الطفل عصياناً للآلهة. لقد دفع أوديب ثمن خطيئة والده، الخطيئة الموروثة التي سيضيف إليها في حياته خطيئة شخصية. لكن كان إله أسجيلوس يوجه ضربة للإنسان فهو يصرب يعدل. إن فهم الأسطورة على هذا النحو لا يتوافق قطعاً مع فهم سوفوكليس الذي يرى أن نبوءة أبولو للأيوس ليست سوى مجرد تنبؤ محض وبسيط لما سيحصل. لا يمكن لأية خطيئة ولا لأي طيش يرتكبه الإنسان أن يبرر غضب الآلهة. لقد قام لا يوس وجوكاستا بكل ما في وسعهما لإيقاف الجريمة القادمة، فضحيا بانيهما الوحيد، كما قام أوديب بكل ما في وسعه أيضاً إذ غادر دوييه حاملاً تلقى النبوءة الثانية، كما ظل حازم الإرادة: لم يتزعزع إيمانه في أي ظرف من الظروف طوال المسرحية كلها. تنحسد رغبته الوحيدة في إنقاذ وطنه ويعتمد على مساعدة الآلهة كي ينجح في

ذلك. لو أن حكم كل فعل يكون حسب النية الكامنة وراءه، لكان أوديب بريئاً من جريمة قتل الأب وجريمة ارتكاب المحرمات.

من هو المذنب إذن؟ إنها الآلهة. لقد أطلقت العنان، بلا تعقل ولا روية، لكل هذه الأحداث التي أقصت إلى الجريمة. إن دور الآلهة يجعلنا نتهمد عليها لأنها لم تتدخل بشخصها إلا حالماً كان الظروف تساعد ذلك الرجل المتصرف بإرادته الطيبة على الهروب من القدر. وهكذا حالماً أوحى الآلهة لأوديب بالنبوءة الثانية، كانت تعلم أنها ستفسر بشكل مغلوطة. إنها تكشف من المستقبل القدر اللازم لتحقيقه، وتستغل فصيلة أوديب وبره بوالديه أبشع استغلال. إن عملية الكشف تدفع النفس الإنسانية باتجاه آلية القدر بالتحديد يالها من أعمال شائنة ومقيدة، تلك التي تقوم الآلهة بها، لكنها تسليها؛ فما تلك العبارات السافرة إلا صدى قهقهتها وراء الكواليس.

لا يمكننا أبداً أن سامح الآلهة على هذه السحرية حتى لو سامحناها على كل أفعالها الأخرى كيف يمكن ألا نشعر بأن مصير السطل ما هو إلا إهانة للإنسانية كلها طالما أنها تسحر من أوديب لبريء أو أوديب الذي اقترف حريمتها؟ لا يسعنا. وقد جرحت كرامتنا. إلا أن جعل من هذه التزجيباً صكاً منهم الآلهة به أو وثيقة تثبت الظلم الذي وقع بجلينا،

رد الفعل هذا رد سليم، وقد عبر سوفوكليس عن هذا التمرد الذي لا مفر منه عبر البناء المتيقن للحدث المسرحي. على الرغم من ذلك، لم يتوقف سوفوكليس عند هذه الحركة العاصفة من أسياتنا الأعداء، ففي هذه المسرحية إشارات كثيرة تلفت انتباهنا لهذا الأمر بل إننا نلاحظ عقبات تعرقل التمرد لدينا، تمنعنا من أن نخط عصا ترحالنا فيه، وتدعونا كي نتجاوزها وكي نتبصر في المسرحية من جديد.

العقدة الأولى هي الجوقة. إننا ندرك أهمية غناء الجوقة في المأساة القديمة، ليس فقط من حيث الحدث وإنما من حيث دلالاته أيضاً. في مسرحية "الملك أوديب"، وبعد كل واقعة من الوقائع التي تضاعف سطوتها تجاه الآلهة، لا تنفك أغاني الجوقة عن أن تكون جهرًا بالإيمان بها. وإذا ما كان ارتباط الجوقة بالملك وإخلاصها وحباها للإنسان المحسن لمدينتها ثابتاً لا يتبدل، فإن ثقتهما بحكمة الآلهة ثابتة لا تتبدل أيضاً. لم يحصل مطلقاً أن وضعت الجوقة أوديب والآلهة على طرفي نقيض، ففي

حين نفتش نحن عن البريء والمذنب، توحد الجوقة بين الملك والإله، وتنتظر إليهما بشعور الحب والاحترام نفسه. وفي منتصف الدراما، بينما يتلع عدم الإنسان وأعماله وأمواله، تطرح الجوقة إيمانها العميق بالأشياء الخالدة، وتؤكد وجود عالم عظيم مجهول، خارج العالم المرئي، يثير فينا شيئاً معياراً للتمرد السليبي.

تبعداً عن التمرد أيضاً شخصية مسرحية أخرى. ولكن بطريقة مختلفة، إنها جوكاستا. إن سيماء هذه المرأة لسيماء غريبة، فهي بحد ذاتها طاهرة نفي. إنها ترفض النبوءات وتنفى ما لا تفهمه أو ما تخشاه تعتقد أنها امرأة خيرة بحفايا الأمور، وما هي إلا وضعية (بالمعنى الفلسفي للكلمة - المترجم) ارتيائية، تظن أنها لا تخاف أي شيء، وتطمئن حين تصرح أن لا شيء يحكم هذا العالم سوى المصادفة البحتة، "لماذا يخاف الإنسان؟ إن المصادفة هي السلطة العليا التي تحكمه، والأفضل له أن يستسلم ينبغي عليك أن تبعد هذا الخوف من مضاجعة أمك. كثير من الرجال قد ضاغموا أمهاتهم في الأحلام، ولا يستطيع أن يتحمل الحياة بسهولة سوى من يحتقر تلك العطايا". تتم هذه الطريقة معهم الأمور عبر الاستسلام للمصادفة وعبر تحريد أفعالنا من أي معنى، ويسم هذا التفسير العقلاني (أو الفرويدية) البسيط لتلك النبوءة التي تخيف أوديب عن تعقل تافه يبعدها عن جوكاستا ويمنعنا من أن نتابع لسير في هذه الطريق، حيث يؤول نخوفنا وقلقنا تجاه الآلهة إلى نفي لا مبالٍ لسلطتها

إننا نستشف في حجج هذه المرأة شيئاً محمداً يمنعنا من أن نرى الآلهة والبرج العاجي الذي تسكنه بوضوح، كما يجبرنا تعقل الملكة المفلوطة على أن نتحسس جهالتنا... فعندما تدوي الحقيقة، تصمت جوكاستا

إن عائقاً لم نكن نتوقعه لا يسمح لنا بإدانة الآلهة عند حصول الكارثة. يكمن هذا العائق في عدم إدانة أوديب لها. لقد اتهمناها بأنها قد عاقبت بريئاً، أما الآن فإن البريء يعلن على الملأ بأنه مذنب. لا يمكننا من دون هذه النهاية - هذا المشهد البطيء - حيث يتفجر الحدث المسرحي ويصعق أوديب على وجهه بعد أن يكون قد بلغ ذروته، وفي حين نتأمل مع البطل قدره وكأنه يجر من الآلام البائدة. أن نفهم دلالة المسرحية لأن دورها جوهرية. أصبح أوديب الآن يعلم من أين تأتيه الضربة. إنه أبولو، نعم إنه أبولو وحده سبب تعاستي يا أصدقائي، إنه يعلم إذن أن الآلهة

تكريمه، وهو يصرح بذلك مراراً وتكراراً، لكنه لا يحمل أية كراهية لها، وهذه هي مأساته الكبرى. يحس بأنه منفصل عنها (يقول: أنا الآن مفتقر لله) كيف يمكنه أن يلتحق بها وهو المذنب والمجرم؟ إنه لا يوجه لها أي اتهام أو أية شتيمة إن احترامه الكامل لما فعلته اتجاهه وحصوه لسلطتها في الامتحان القاسي الذي امتحنته فيه يجبرها بأنه قد استشف معنى قدره، ويدعونا لأن نبحث عن هذا المعنى بأي حق نتمرد نحن إذا لم نتمرد أوديب نفسه؟ تلزمنا المعرفة.

المعرفة هي المحطة الثانية التي يتوقف لديها تفكيرنا إزاء هذه المأساة التي تقدم لنا رؤية متكاملة عن الشرط الإنساني أكثر من أية مأساة أخرى.

مأساة الملك أوديب هي مأساة الإنسان، وليست مأساة إنسان محدد بطبيعته المتميز وتناقضه الداخلي الخاص. إن أية تراجيديا قديمة لا تقل سيكولوجيا أو ميثافيزيقيا عن هذه التراجيديا. لكن خصوصية هذه المأساة أنها مأساة الإنسان الذي - وهو بمجتهى القوة - يصطدم مع ما يرفض لإنسان في هذا الكون.

قدم الشاعر لنا أوديب صورة عن كمال الإنسان إذ أنه يمتاز بكل الفطنة الإنسانية من بصيرة وحكم صحيح وقدره على اختيار الأفضل في أي موضوع. باختصار، إنه يمتاز بالعمل الإنساني (أترجم كلمة عن الإغريقية). قدرة على اتخاذ القرار، حيوية، وقدرة على ربط الفكر بالعمل. إنه، كما يقول الإغريق، سيد اللوغوس والإيرغون، أي سيد الفكر والعمل. من يعلم ومن يتصرف.

بالإضافة إلى ذلك، يكرس أوديب أعماله من أجل خدمة مجتمعه دائماً، وهذا هو الشكل الرئيس لكمال الإنسان. يمتاز أوديب بموهبة المواطن والقائد، ولا تتحقق هذه الموهبة في طاعة، بل في خضوع واضح لمصلحة المجتمع (على الرغم من عنوان التراجيديا المغلوطة في اللغة الإغريقية) لا تتعلق خطيبته إذن بأي تسخير سيني لمواهبه، أو بأية إرادة سيئة تفضل إثارة المصلحة الفردية على المصلحة العامة، بل على العكس من ذلك، نراه مستعداً في كل لحظة أن يهب نفسه للمدية. عندما يقول له تيريزياس معتقداً بأنه سيخيه "لقد أضاعتك عظمتك"، يجيب أوديب: لا يهمني إن ضعت أنا إذا ما استطعت إنقاذ بلدي...: "فعل متطقي وفعل مكرس، هو ذا كمال الإنسان القديم (ولم لا يكون الإنسان المعاصر أيضاً؟).. ترى، أية نقطة ضعف يستطيع القدر من خلالها أن يتمكن من أوديب؟



إن نقطة الضعف هذه تنحصر فقط وبالتحديد في كونه إنساناً، وبأن فعله الإنساني خاصص لقوانين الكون الذي يحكم واقعنا. يجب ألا تصنف خطيئة أوديب ضمن حيز إرادته، فالكون لا يهتم بإرادتنا، ولا نوايانا، حسنة كانت أم سيئة، كما أنه لا يهتم بأخلاقنا، إنه لا يهتم إلا بالعمل بمد ذاته كي لا يسمح لأحد بتشويش نظامه. إن الواقع كل متعاسك، وكل فعل يأخذ صدًى له في هذا الكل. لقد شعر سوفوكليس إلى حد بعيد بقانون التماسك الذي يربط الإنسان بالعالم، سواء أراد الإنسان علاقة الترابط هذه أم لم يردها. كل من يتصرف ببشق عنه كيان حديد هو الفعل الذي يستقل عن قاعله ويتابع طريقه في هذا العالم دون أن يراه الفاعل مطلقاً لا يكون الفاعل أقل مسؤولية من الفعل فيما يتعلق بالنتائج من حيث الواقع، لكن الأمر مختلف بالنسبة للعدالة التي ترى أنه يجب ألا تعزى مسؤولية فعل ما لفاعله إذا لم يكن الفاعل يدرك نتائج فعله، وأوديب لا يعرف نتيجة فعله ليس الإنسان عالماً بكل شيء، ومع ذلك يسعى عليه أن يتصرف، وهذه هي مأساته. كل فعل بفعله يعرض للمسؤولية، وأوديب الذي وصل إلى درجة الكمال الإنساني. مسؤوب عن فعله أكثر من أي ما

حين يعاملنا الكون كما لو أننا نعلم بكل شيء، يعني أنه يهددنا تهديداً صامتاً، ليت معرفتنا تبقى جهلاً إلى الأبد، ليت العالم الذي أجبرنا فيه على التصرف من أجل الاستمرار في الحياة يقف بالنسبة لنا عامضاً بشكل كامل. يحذرنا سوفوكليس من أن الإنسان لا يعلم النظام الخاص لهذا العالم، ولا يمكن له أن يتأكد ابنة من أن ما يعتقد أنه الخير هو الخير فعلاً، لذا تبقى إرادته الطيبة سجيئة جهله الطبيعي.

هي ذي المعرفة التي يبررها الشاعر لنا في مأساته. إنها معرفة قاسية، لكنها تحاول مع تجربتنا لدرجة أن حقيقتها تهرنا. إن متعة الحقيقة تخلصنا من التمرد، فيبدو لنا قدر أوديب فحاة كمزوج عن قدر كل إنسان، أكثر مما لو كان قد دفع ثمن خطيئته فحسب لو أنه كان يتصرف كطاغية شرس، كطاغية أنتيجونا مثلاً، لما كان سقوطه قد أثر فينا بنفس بالحدة نفسها حتى ولو تعاطفنا معه، لأننا تصور حينئذ أن بإمكاننا أن نتفاد مصيره. يمكن للإنسان ألا يكون شريراً، ولكن كيف يمكنه ألا يكون إنساناً؟ وما أوديب سوى إنسان فحسب، إنسان أتقن مهته أكثر من أي إنسان آخر، فحياته مبنية على الأفعال الحميدة، وهذه الحياة المنتهية تبدي الآن

عجز صاحبها وتسف قيمة أعماله المشرفة أمام محكمة الكون . لا شيء يمكن له أن يفقدنا شجاعة الإقدام على الفعل مثل هذا المثال إذ ليس هناك من حيوية تفوق حيوية هذه الشخصية ، لكننا نعلم الآن ثمن كل فعل ، ونترك أن نهاية أي فعل لا تتعلق بها مطلقاً ! يبدو لنا العالم واضحاً في ظاهره ، وتصور أن الواقع قابل للكشف ، لكننا عندما نعتقد أن بإمكاننا أن نصوغ فيه سعادة تكون بمأى عن الصعوبات التي يواجهها لنا ، معتمدين على قوة الحكمة والمضيئة ، نتأكد فجأة أن العالم والواقع كتمان ، لا نستطيع النفاذ إليهما لأنهما مفعمان بالموجودات والأشياء التي تكرهنها والتي وجدت ، ليس من أخلنا ، وإنما يحض كيانها المجهول .

أخيراً وفقاً لأوديب عينيه ، يريد سوفوكليس من هذه الحادثة أن يظهر عديمة المعرفة الإنسانية وأن يجعل جهل الإنسان مرثياً . لقد ظهر الدليل على ذلك سابقاً في الحوار بين تيريزياس والملك ، كان الأعمى يبصر اللامرئي في حين كان من يرى غارقاً في الظلام ، فحين وفقاً لأوديب هاتين العينين البشريتين في نهاية الدراما ، يظهر أن الله هو الوحيد الذي يرى

ولهذا الفعل دلالة أعمق من ذلك تسمح لنا بأن نبليغ المعنى الأخير لهذه التراجيديا .

يفقاً لأوديب عينيه بنفسه ، ويصرخ قائلاً علناً : "لقد قدف بي أبولو في بحر الشقاء ، لكنني ، أنا وحدي ، وبيدي قد فقات عيني" . إنه هو الذي يختار هذا العقاب الذي خصه القدر به . هو ذا أول فعل يقوم به كإنسان حر ، فعل سوف لا يرفضه الله . وهكذا يتحد أوديب إيجابياً ، ومن صميم إرادته ، بعالم القضاء والقدر بقوة . ها تبدو طاقته فريدة ووحشية ، بقدر ما هي وحشية إرادة العالم إزاءه . ولكن ماذا يعني هذا الاندفاع الحديد الذي يستحوذ على كيانه إذا لم يأخذ معنى المبادرة في السباق ؟ إنه قد قرر الالتحاق بقدره ، فبلغه وتجاوزته وتحرر منه المعنى الأخير هو الاتحاد والانفصال معاً .

الاتحاد : يريد أوديب ما يريد الله ، فيتحمل مسؤولية الشر ، ويعبد السر الذي صفحه ، يعد نظاماً يحس بأنه قد حاجمه ، لكنه لا يدري كيف لم يستطع في جهله أن يقدر نفسه من ذلك : فيقبل بأن يدع ثمن هجومه لأنه يستشف في السر الذي اصطدم به ، ولو بشكل غائم ، نسجاً وكما لا يتحد بهما ، يدفعه لذلك حبه

الصافي للحياة كما هي إنه يتحد بالعالم كيفما كان هذا العالم. فعل صوفي يقتضي منه تجرداً كاملاً، لأن هذا النظام الذي يحس به خارج المظاهر لا يعنيه هو كإنسان: كما لا يستطيع عقله الشري أن يفهم كنهه، ليس هذا النظام إذن عبارة عن مخطط إنسي وجد من أجل الإنسان، كما أنه ليس قدرة إلهية تحكم حسب القوانين الأخلاقية الإنسانية المحضة.

هناك في صميم الكون نقاء رائع يصون نفسه بنفسه، ولا يحتاج للإنسان أبداً كي يستمر في وجوده. إذا ما حدث للإنسان أن يلبله، ولو من دون قصد، فسوف يرى الكون يصحح نظامه المقدس على حساب الجاني. إنه يطبق قانونه: يتصحح الخطأ بنفسه وبشكل آلي، وإذا ما بدا لنا بطل سوفوكليس مسحوقاً بألّة ما، فلأن العالم قد سوى توازنه عبر سحقه، بعد أن بلبست انسجامه جريمة قتل الأب وارتكاب المحرمات. ليس هناك من معنى آخر لعقاب المذنب سوى أنه "تصحح"، بمعنى تصويب الخطأ ليس هناك من معنى آخر لعقاب المذنب سوى أنه "تصحح"، بمعنى تصويب الخطأ لقد أفسدت هذه الكارثة حياة أوديب حتى تعرف على وجود مقدس فعبده.

إن الإله الذي صمم أوديب إله فاس لو كان إلهاً رحيماً لبدا لسوفوكليس أكثر تشخيصاً، لكان مرسوماً حسب صورة الإنسان وأوهامه، ولكان قريباً للصفات البشرية ولا اعتبار الإنسان مركز العالم. لا شيء في تجربة أوديب الحياتية يوحي لنا بمثل هذا، فالله هو الله: سر ونظام. له قانونه الخاص. عالم بكل شيء وقادر على كل شيء. لا يمكن لنا أن نتعرف عليه، وما التنبؤات والإيماءات والأحلام. هذه اللغة الغامضة التي يحدثنا بها. ما هي إلا فقاغات تنبثق من أعماق البحر الإلهي نحو الأقاليم البشرية إنها. وإن كانت دلالات على وجوده. لا تسمح لنا مطلقاً أن نفهمه وندرك كنهه لا يراد منها إعلامنا بحظنا بقدر ما يراد منها أن تكون برهاناً على العلم الكلي وعلى ضرورة واجب الوجود. منذ أن سمع أوديب النداء الذي وجهه الكون له عبر هذه اللغة المبهمة، أسرع نحو قدره بحماسة مشابهة لحماسة الحب. كان القدماء (1) يقولون: "Amor Fati" (2) للدلالة على هذا الشعور الديني النبيل الكائن في نسيان الإهانات وصفح الإنسان للعالم.

اتحاد وانعصال معاً يبدو أن أوديب يهض ثانية بشكل مفاجئ. "لا أحد من البشر يؤهله كاهله لأن يتحمل ورر هذه الأخطاء سواي" لقد استطاع أن يصل إلى نطاق الحسمية القدريّة، وأن يتجاوزها منذ أن ساهم بتعاسته بنفسه، فأوصل هذه التعاسة إلى ذروتها بيده وهكذا يخرج من الحمة الأخرى، لقد أصبح خارج قبضة الله منذ أن اعترف بوطيئته كعادل، بعد أن تعرف عليه، عر مصيبته، وبعد أن قل به على أنه أمر واقع، حل محله، بل استعده بطريقة ما.

إن عظمة أوديب مقلوبة أمامنا الآن، لا نقصد أنها سقطت على الأرض واثبتت إلى غير رجعة بل بقصد أنها تحولت إلى عظمة "معاكسة" لقد كانت عظمة صدقوية، ناتجة عن فرصة ما، كأنها مستعارة، يمكن قياسها بالنظر إلى الممتلكات، بالنسبة إلى جملة الأعمال الباهرة، أي أنها نتيجة كل ما يستطيع الإنسان أن يحتسب من القدر بعتة أما الآن فإنها عظمة الذؤس والمحن، ليست عظمة المصائب الخارجية العربية، بل عظمة الآلام التي اصطعنا بها. الآلام التي تعرض لها الفكر والحسد، معيارها نعدسة الإنسان اللانهاية، هذه العدسة التي جعل منها أوديب تعاسته الخاصة. إنها عظمة من يقبل بأن يكفر عن شر الذي لم يقصده أمام ذلك الذي خلق هذا الشر، كما أنها ترث ما مدى اتساع الذؤس لدى حننا عليه

عبر طمأنينة يذاب المني، بشيد أوديب الآن تلك لعظمة التي كانت الآلية قد رقصتها سابقاً، ستتخلص هذه العظمة من الآن فصاعداً من عطايا تلك الآلية، من رحمتها ومن خدماتها، وستصبح نتحة للعتتها وضرباتها وحروجه. يصوغ أوديب الآن عظمته من الوضوح والحرم ونكران الدات .. هكذا يجب الإنسان على القدر، إذ يصنع مبدأ خلاصه من خسارته

(1) القدمات اونييتشه مكثفاً فكرتهم (المؤلف).

(2) Amor Fati حب القدر أي قبوله بشغف وحبور. (المترجم).



## ثلاث قصائد

تأليف: بابلو نيرودا

ترجمة: سلام عيد

### قصيدة للبحر

هنا على الجزيرة

يخرج البحر

ويا له من بحر!

يخرج من ذاته

كل لحظة

ويقول نعم، يقول لا

لا، لا، لا

يقول نعم، بالأزرق

بالزبد، بالجري،

يقول لا، يقول لا.

لا يستطيع أن يبقى هادئاً،

يكّرر: اسمي البحر

ويضرب حجراً

فلا يهزمه

عندئذ ،  
 بسبعة ألجنة خضراء  
 لسبعة كلاب خضراء  
 لسبعة غمور خضراء  
 لسبعة بحور خضراء ،  
 يحويه ، يقبله  
 يبلله  
 ويضرب على صدره  
 مكرراً اسمه .  
 أيها البحر ، هكذا اسمك ؛  
 أيها الرفيق المحيط ،  
 لا تهذر الوقت ولا الماعة  
 لا تهتز كثيراً ،  
 ساعدنا ،  
 نحن الصيادين الصغار ،  
 رجال الشاطئ ،  
 إننا جائعون ونشعر بالبرد  
 أنت عدونا  
 لا تضرب بهذه القوة ،  
 لا تصرخ على هذا النحو ،  
 افتح صندوقك الأخضر  
 واترك لنا جميعاً

في أيدينا  
هديتك الفضيّة :  
سمكة كل يوم.  
هنا ، في كل بيت  
نريدها  
ولو كانت من فضة  
أو من بلّور ، أو من قمر ،  
فقد ولدت من أجل  
المطابخ الفقيرة في الأرض.  
لا تحتفظ بها ،  
أيها البخيل ،  
تطوي البرد مثل  
برق مبلّل  
تحت أمواجك.  
تعال الآن ،  
انفتح ،  
دعها لنا  
في متناول أيدينا ،  
ساعدنا ، أيها المحيط ،  
أيها الأب الأخضر العميق ،  
على أن تنتهي ،  
يوماً ما ، فقر الأرض.  
دعنا نجني

زرع حيواتك الأبدية ؛  
 قمحك ، أعتابك ،  
 ثيرانك ، معادنك ،  
 التألق المبلل  
 والثمرة المغمورة .  
 أبانا البحر ، نعرف الآن  
 اسمك ،  
 كلّ النوارس توزّع  
 اسمك على الرمال :  
 والآن ، أحسن التصرف ،  
 فلا تحرك أعرافك ،  
 ولا تهدّد أحداً ،  
 لا تكسر ، في مواجهة السماء ،  
 أسنانك الجميلة ،  
 انس لحظة  
 الحكايات المجيدة  
 وامنح كلّ رجل  
 كلّ امرأة ، كلّ طفل  
 سمكة كبيرة أو صغيرة ،  
 كلّ يوم .  
 اخرج إلى كلّ شوارع العالم  
 لتوزّع السمكة



وعندها  
أصرخ  
أصرخ  
كي يسمعك  
كل الفقراء الذين يعملون  
ويقولوا،  
وهم يطلّون  
من باب المنجم:  
"هاهو ذا البحر الشيخ  
يوزع السمكة".  
وسعودون إلى الأسفل  
إلى الظلمات،  
باسمين، وعبر التوارع  
والغابات  
سيسم الرجال  
والأرض  
ابتسامة بحرية.  
لكن،  
إن كنت لا تريد ذلك،  
إن كنت لا ترغب في ذلك،  
فانتظر،  
انتظرنا،  
فسوف نفكر في الأمر،

سنسوي مشكلات البشر، بداية  
 المشكلات الأكبر أولاً  
 وبعدها نسوي  
 كل المشكلات الأخر،  
 عندئذٍ  
 سندخل إليك،  
 ونقطع أمواجك  
 بسكين من نار،  
 وعلى حصان كهربائي،  
 سنقفز فوق الزبد،  
 سنغوص،  
 معنّين،  
 إلى أن نبلغ قاع  
 أحشائك،  
 وسيحفظ خيط ذري زنارك،  
 وسنزرع  
 في حديقتك العميقة  
 نباتات  
 من إسمنت وفولاذ  
 ونوثق  
 يديك ورجليك،  
 وسيمشي الناس

على جلدك باصقين ،  
منتزعين عناقيدك ،  
سيُسرّجونك  
ويركبونك ويروضونك  
مهيمنين على روحك.  
لكنّ ذلك سيكون  
حين نكون قد سوينا ،  
نحن البشر ،  
مشكلتنا

الكبيرة ،

المشكلة الكبيرة

سنسوي كل شيء  
شيئاً فشيئاً :

سنرغمك ، أيها البحر ،  
سنرغمك ، أيّها الأرض ،  
على صنع المعجزات ،  
لأنّ فينا ، نحن أنفسنا ،  
في النضال ،  
السمة والخبز  
والمعجزة.

## إن نسيّتي

إن نسيّتي  
 أريدك أن تعرفي شيئاً.  
 تعلمين كيف هي الحال :  
 إن نظرتُ من نافذتي  
 إلى القمر البلوري ، إلى الغصن الأحمر  
 في الخريف البطيء ،  
 إن لمستُ  
 قرب النار  
 الرماد غير المحبوس  
 أو جسد الخطب المتجدد  
 حملني كل شيء إليك ،  
 كما لو أنّ كل ما هو موجود ،  
 من عطور ، ضوء ، معادن  
 هو مراكب صغيرة تبهر  
 نحو جزرك التي تنتظرنني .  
 غير أنّك  
 إن كفتِ شيئاً فشيئاً عن حبي  
 فسأكف شيئاً فشيئاً عن حبك .  
 وإن نسيّتي فجأة

لا تبحثني عني ،  
فسأكون قد سبتك .  
إن رأيت أن ربح الأعلام  
التي تعبر حياتي  
طويلة ومجنونة  
وقررت  
أن تركيني على ضفة  
القلب الذي ضربت جذوري فيه ،  
فاعلمي  
أنه في ذلك اليوم  
في تلك الساعة  
سأرفع ذراعي  
وستقلع جذوري  
باحثة عن أرض أخرى  
أما إذا أحسست  
كل يوم  
كل ساعة  
أنك لي  
بعذوبة لا تخف .  
إن صعدت كل يوم  
زهرة على شفتيك ، تبحث عني ،  
يا حبيبي ، يا من أنت لي ،  
فستبقى تلك النار كلها متأججة في

ولن ينطفئ شيء في أو ينسى  
سينفذ حبي من حبك ، يا حبيبي  
وسيبقى بين ذراعيك ما حبيت  
من غير أن يغادر ذراعي.

## انصهارات

بعد كل شيء ، سأحبك  
كما لو كان دائماً من قبل  
كما لو ، من كثرة انتظاري لك  
من غير أن أراك أو أن تأتي  
كنت دائماً  
تتنفسين قريباً مني.  
قريباً مني بعاداتك  
بلونك وغيتارك  
كما تكون البلاد معاً  
في دروس المدرسة  
ويختلط إقليمان  
ونجمة نهر قرب نهر  
وبركانان ينموان معاً.  
قريباً منك هو قريباً مني  
وبعيداً عن كل شيء يكون غيابك

وللقمر لون الصلصال  
في ليلة الزلزال  
حين تجتمع الجذور  
مع رعب الأرض  
ويسمع دوي الصمت  
مع موسيقا الهلع.  
الخوف طريق هو أيضاً.  
بين حجارته المربعة  
يستطيع الحنان أن يمشي  
على أربعة أقدام وأربع شفاة.  
لأننا، من غير أن نخرج من الحاضر  
وهو خاتم رقيق  
نلمس رمل الماضي  
وفي البحر، يشير الحب  
إلى غضب متكرر.



## قصيدة من الشعر الأرميني

تأليف: ماروش  
ترجمة: نزار قباني

شاعرة أرمينية من سورية نشأت ودرست في سورية في المدارس الأرمينية وحصلت على الشهادة الثانوية السورية ثم على إجازة في الأدب الإنكليزي من جامعة حلب وأكملت دراستها وحصلت على شهادة الدكتوراه في الأدب الأرميني من جامعة أرمينية. لها عدة دواوين شعر تتسم كل قصائدها فيها بسمة فلسفية عميقة

من ديوانها الذي يحمل عنوان: "أطرح كلماتي الفحة في الحفلة التنكيرية"

### حفلة تنكيرية

في البدء كانت حفلة الأقتعة  
التي ولدت الاعتذار  
الذي ولد الكلمة  
فطارت الكلمة من قناع إلى قناع  
وحاولت العثور على عيون في المهاجر  
وعلى نظرات في العيون  
لكنها تدرجت مطعونة



ووقعت على تلايف اللسان

وعلقت

وما كادت تحرر نفسها

حتى وقعت جريحة محطمة

على أكف في قفازات

وجبلت الأكف الكلمة

وعجنتها وشكلتها

وصنعت منها قناعاً جديداً

ونسيت الكلمة دورها

نسيت وظيفتها واسمها وهدفها

وتحولت هي الأخرى

إلى قناع سجين

في الحفلة التكوينية،

1969.7.10

### تقويم سنوي بلا تاريخ

عندما يرقص السلاح على نغم الدم

والبسمات المتأنقة

تبادل التهاني بحرارة

عسكري في الثالثة عشرة من عمره

لا يعرف لماذا يقاتل

ما في جيوبك لعب مكسورة أو دوامة ،

وما عندك أيام معينة للدرس والعطلة ،  
وما عندك بابانوثيل ،  
عندك قناع أسود وحسب وضوءه أمام روحك .  
ما عندك حكاية تهدد نومك فلقد ضاعت الحكايات  
حين حشرت الألغام في الأشجار .  
كل ما عندك هو م 16 زينوا أخمصه ،  
لتكون بطولات قومك مقرونة باسمك حسب العادة .  
ما عندك من تلعب معه فرفيق لعبك الوحيد هو الموت ،  
يضرّب مستخفياً دائماً ،  
"أنا ألعب في الغداة حين لا يكون الدُثبُ ها ."  
لكنني لعبت حين كان هناك وطرحته سؤالا :  
" . ذئب ، ذئب ، "يا ذئب أين أنت ؟"  
فبان متشياً بأكل الوجوه  
الشاحبة والأعضاء المقطعة .

\*\*\*

" . أرسلت لي أمي فاكهة ،  
لم أكلها .  
هم أكلوها وسخروا من أمي .  
أردت أن أبكي ، طلبت إذنًا للتبول .  
لا تتبعد فأنت تعلم ما قد يحصل .  
كنت أريد أن أبكي ، لكنني أحمل سلاحا

أخمصه قصير، نشره  
كي يلائم طولي.  
توجد الغام.  
لا... لا... لا... تبعد...  
كنت أريد أن أبكي، ماذا أفعل بالغام؟  
سخرُوا من أمي.  
ما كنت محصوراً للتبول.  
ليتني كنت رامبو.  
واحد من رفاقي أيضاً كان يريد أن يكون رامبو.  
كانوا قد عرضوا لنا فيلمه.  
ذهب إلى التبول فكسروا ساقه،  
لو حصل لي ذلك أنا أيضاً، سأعود إلى أمي.  
أياد خفية، أخذت منك كل شيء،  
حتى أمك. فلقد أنسوك لذة الحلم بها،  
فنسيت مع أمك الجفاف عبق صدرها الذي يفوح حليها،  
وتشردت بلا سمة ولا اسم.  
وما زال يطوف في فكري خيال أسود.  
أنت تؤمن أنك تساعدك الضعيفين  
تستطيع أن تحمي تراك، أو تشتري تراباً بدمك.  
أما أولئك الذين دفعوك إلى اللعبة،  
فلا يؤمنون.

\*\*\*

سوف تذهب  
 سوف تذهب إلى السماوات من حيث أتيت  
 سوف تذهب والظلمة في عينيك لا تفهم لماذا أتيت.  
 سوف تذهب  
 بجسم نحيل يخترن فلسفة دقيقة الصور  
 ويوماً بعد يوم بدلاً من إيمانك  
 سوف تحتضن الفراغ المميت.  
 سوف تذهب وتبرد تحت التراب  
 لكي يكون خبز الآخرين أكثر سخونة  
 سوف تذهب لتحشر في حفرة ضيقة  
 لكي يكون مكان الآخرين أكثر وساعة  
 سوف تذهب والشوق إلى أمك في عينيك  
 لكي تكون ابنساعات أمهاتهم أكثر عرضاً  
 ولسوف تذهب وتملاً بجسمك  
 حفرة نتنة كبيرة

تموز 1990



## رثاء خسوس مئفصش

تأليف: نيكولاس غيين  
ترجمة: علي إبراهيم أشقر

أُغتيل عام 1948 خسوس مئفصش السكرتير العام لاتحاد نقابات عمال السكر وكان صديق الشاعر الحميم. وما إن علم عيين<sup>(1)</sup> بالنبا حتى شرع بكتابة قصيدة يرثيه فيها، فحاءت قصيدة طويلة حشد فيها الشاعر كل أشكال الشعر الإسباني ومغوره، يختلط أحياناً بنثر هو برفعة الشعر ذاته؛ ثم أجرى عليها تغييراً جوهرياً في الطبعة الثانية 1955 باللغتين الإسبانية والفرنسية.  
ترجمنا منها المقطع السابع والأخير.

## VII

"تصبح الديكة على عجل  
تريد أن تثقب الفجر".  
ملحمة السيد

<sup>(1)</sup> 1902 — 1989، من كبار شعراء كوبا وأمريكا اللاتينية. اشتهر بأنه أحد مدعي شعر الزوجة الذي يعتمد على الإيقاع وأصوات الرقص اللانجى.

ما أكثر الأصابع وما أكثر  
مخالبها البارزة من الحلم وهجاً  
قاسياً يتلألأ فوق بقعة الهواء  
الغائرة حيث أرادوا أن يحطّموا  
منه الجسم والضوء والعظم والخلق !  
لشدّ ما نراه ! وما أحوجتنا إلى أن نراه  
يمرّ هاتفاً وسطّ قصب السكر ،  
أو نراه إعصاراً مُعلّقاً  
أو نازلاً ، صاعداً ،  
أو عملة ثابتة  
تجري من يد إلى يد !  
نراه يشتعل على أحتم الطريق  
بلهب بطيء ،  
أو يلقي إلى نهر الرجال ،  
يلقي إلى بحر الرجال ، والغدران  
أغاني تنطلق كالخجّارة ،  
وتحدث دوائر من موسيقى  
ناثرة ، موسيقى رفيعة  
وعالية المقام <sup>(1)</sup> كالنشيد .  
صوته هنا يصحبنا ويحيط بنا .  
فنعصر صوته

<sup>(1)</sup> في الأصل: محمولة على الأكتاف .

كأنه زهرة الأرق،  
 فيطلق عصارة مرة،  
 ورائحة بليلة،  
 وماء من كلمات مسنونة  
 تجد في الهواء  
 طريق الهتاف،  
 تجد في الهتاف  
 طريق الغناء،  
 تجد في الغناء  
 طريق النار،  
 تجد في النار  
 طريق الفجر،  
 تجد في الفجر ديكاً أحمر  
 من بارود، ديكاً  
 معدنياً يشر بمخاحيه النهار.  
 تعالوا، تعالوا، وكونوا  
 في البرج العالي جرساً وقارعاً أجراس،  
 سنكون. تعالوا  
 معدناً ورجالاً تحيي معاً  
 شروق الجذور الناعم  
 المأمول، تحيي الاكتشاف الرهيب،  
 تحيي بزوغ نجم

تعالوا معدنًا ورجالاً<sup>(١)</sup>، تُحَيِّ معاً  
الحمامة ذاتَ الطيرانِ الشعبي  
وغصناً أخضرَ في الهواءِ لا سيدَ عليه؛  
وعريةً ملأى  
بسنابلٍ قُطِفَتْ حديثاً؛  
تُحَيِّ الحضورَ الجوهريَّ  
للوردةِ والفولاذ؛  
تعالوا معدنًا ورجالاً تُحَيِّ معاً  
الموكبَ الأخير، موكبَ النصر  
الكبير.

سيأتي حينئذٍ  
"جنرالُ القصبِ" ظملاً طيفاً  
صبيغٍ من برقٍ كبيرٍ مصقول؛  
سيأتي حينئذٍ  
فارسٌ على حصانٍ من ماءٍ ودخانٍ  
بسمَةِ لطيفةٍ في تحيةٍ لطيفة؛  
سيأتي حينئذٍ كيما يقول  
سيأتي خيسوس كيما يقول:  
- انظروا، هاكم السكر الآن من غير دموع.  
كيما يقول:  
- عدتُ فلا تخافوا.

<sup>(١)</sup> في الأصل: علفاً. أطلق الجزء على الكلب على سبيل المجاز والمرسل حفاظاً على حسن الإيقاع.



كما يقول :

كان السفرُ طويلاً والطريقُ وعراً  
وبدمٍ جراحي نبتتُ شجرةً  
يُغني منها عصفورٌ للحياة ،  
غناءً يبشرُ بالصباح .

### تمهيد لمرثية

كتب الشاعر القصيدة عام 1957 في منفاه في باريس ، وسلم النسخة الأصلية الوحيدة إلى المترجمة آليس آرويلر في مجلة /الآداب الفرنسية/ ، التي نشرتها عام 1958. لكن الشاعر أضاع النص الأصلي الإسباني ، أو سها عن الاحتفاظ بنسخة منه لذلك ترجمناها عن الفرنسية كما نشرت في أعماله الكاملة ضمن مجموعة /ورشة مهجورة/ ، أو "مشاريع قصائد". وهي قصائد لم تبلغ فتيبلور كما تصورها مؤلفها أول الأمر ، وإنما تسابح حرة.

وأنا أيضاً أبكي بـ"مطلح"

دموعي من بلورات حادة

تذوب في دمي.

وهكذا لا يستطيع أن يراها أحد.

وإذا ما أتتْ

طلعت من حلقي

(أنتي الصغيرة ، أتة حيوان فيلسوف) ،

أشدُّ على شفتي وأسنانتي ،

وأطبقُ فمي :

بذلك لا يستطيع أن يسمعها أحد.

أنا أيضاً ، مثلكم

أيها الأناثيون ، البطالون !  
 أنا أيضاً أقف مثلكم  
 قرب نهر من الألم ،  
 نهر  
 ذي أمواج صُفر ضخمة  
 من سم وصفراء .  
 لكنني خجل ؛ إذ لا يمكن لي  
 أن أبدأ نشيدي  
 بملح دموعي  
 وأرز صحتي ،  
 وميزان رحمتي وخسارتي ،  
 والسيانور المصبوب في قلبي .  
 أنا لست وحيداً ، فالآخرون  
 هناك ، هم هناك أيضاً ، أنا أت  
 من حيث هم الآخرون . أنا ذاهب أنا أت  
 وسط قصب السكر والبنادق  
 وسط ملح البارود والبنادق  
 وسط البترول والبنادق  
 وسط سفن العبيد والبنادق  
 وسط القمح والبنادق  
 وسط الخطب والبنادق  
 وسط البنادق والبنادق

الآخرون هناك بعيداً.  
وأنا في ذهاب وإياب.  
وإذا ما سألتني هؤلاء العابرون قائلين:  
قصّ علينا قصة حبك الفتاة  
التي غازلتك ذات مرة،  
أجيب هؤلاء العابرين قائلاً:  
تعالوا انتم أيضاً،  
هلمّوا، تعالوا إليّ  
لأنني أسمع الفأس  
تهوي على الحب.

### قصيدة حبّ

لا أدري أجهل الأمر،  
لا أعرف كم أنتم مني نوب،  
من غير أن نلتقي مرة أخرى  
لعله قرن؟ ربما  
قد يكون أقل قليلاً: تسعة وتسعون عاماً.  
أم هو شهر؟ ربما. على كل حال  
هو زمن كبير، كبير، كبير.  
أخيراً، سقط الخبر  
كوردة تفتحت بغتة،  
كزهرة الجرس المرتعشة  
فعلمت فوراً  
أننا سنلتقي من جديد، وأنك

ستكونين قربي على شكل ملموس واقعي كما في الأحلام.  
 فيا للانفجار المكبوت!  
 ويا لهذا الرعد الأصم  
 الذي يجري في عروقي  
 ويتفجر فوق  
 تحت دمي في  
 عاصفة ليلية!  
 أو يكون اللقاء سريعاً؟ وكيف  
 نسلم على أنفسنا بطريقة  
 لا يعرف أحد أنها تلك  
 طريقتنا الخاصة بالسلام؟  
 قد تكون احتكاكاً بسيطاً، وماساً كهربائياً  
 أو غمرة يد، ونظرة  
 أو خفقة قلب  
 صارخة، صاحبة بصوت صامت.

ثم  
 (وأنت تعرفين ذلك منذ الخامسة عشرة)  
 هذا الرفيف من الكلمات الأسيرة،  
 كلمات العيون الحفيضة  
 الخاشعة  
 وسط شهود أعداء.

لكنَّ  
 حُبًّا من طرازٍ "أحبك"،  
 و"سيدي"، و"أريد حقاً"،  
 لكنَّ هذا محالٌ، ... ولا نستطيع،  
 فتكرُّ في الأمر على شكلٍ أفضلٍ...  
 حُبٌّ من هذا الطراز  
 هو حُبُّ الجحيم في الربيع،  
 حُبٌّ مهذبٌ، وديٌّ، سعيدٌ، مشرومٌ.  
 ثمَّ الوداعُ  
 الشائعُ  
 وسط عاصفةِ الأصدقاء  
 وأراكِ ترحلين، وأحبك كما هم أحسنُّ  
 وأتبعك بعينيَّ  
 ومن غيرِ عَيْنينِ سَأَظَلُّ أراكِ بعيداً،  
 بعيداً، وسأَظَلُّ  
 أتبعك إلى أبعد من ذلك أيضاً،  
 وقد صرتِ ليلاً،  
 لسعةً، قبلةً، سهداً  
 سُمّاً نشوةً، تشنُّجاً،  
 آهةً، دماً، موتاً.  
 صرتِ  
 من تلك المادَّةِ المعروفةِ  
 التي نجبلُ بها نجماً.

## الجوع

هذا هو الجوع. حيوانٌ  
كلُّه نابَّ وعين.  
لا يشبعُ من مائدة  
ولا يتخذه أو يعلِّله شيء.  
لا يكتفي  
بغداء أو عشاء.  
وإنما ييشّر بالدم دائماً.  
يرأرُ كاسد، ويمصرُ كنعان  
ويعكرُ تفكيرَ شخص  
المودجُ المعروضُ لها  
صبيدٌ في الهند (صباحي بومباي)  
لكنه يوجدُ في حالة وحشية ما  
في مواضعٍ آخر كثيرة.  
لا نفتريوا.

## الرياح

أنتَ لا تستطيعُ أن تتصوّر  
كيفَ كانت الرياحُ تسري الليلةَ الفائتة.  
قد رآها الناسُ  
وعيونها تقدحُ شرراً

وتجرّ ذيلاً طويلاً صلباً.  
 لم يستطع شيء أن يحرقها  
 (لا صلوات ولا دعاء)  
 عن كيوخ، عن قارب معزول،  
 عن مزرعة،  
 عن كل هذه الأشياء اللازمة  
 التي تحطمها من غير أن تدري.  
 إلى أن حلت هذا الصاح مقيدة،  
 وقد أخذت على حين غرة  
 لما كانت تتسكع مفكرة  
 كمشاق رقيقين  
 قرب حقل أضاء  
 (هي هناك جهة اليسار)  
 راقدة في أقصائها).

### آمليا بلائيث

"يريد الشاعر أن يلّم بأطراف وطنه كلها، فيعبر عن مشاعره حيال بعض  
 الرسامين الكويتيين طبعاً وقسا وفي هذه القصيدة يدي انطباعاته إزاء الرسامة  
 الكويتية آمليا بلائيث 1897-1970".

آمليا مثل عالم تحت بحري،  
 آمليا مثل عالم تحت أرضي  
 آمليا تنقلب هبة ربح كبيرة، وتبقى.

تبقى في هبة ربح كبيرة،  
والرسم دوار.  
هاهي أمليا قادمة! فياتي قطع  
من الثيران الهائجة، والجبال المقطعة، والأزهار  
الرهية التي تنفكك كيما تركت مرة أخرى.  
هيا بنا إلى البحر! فاعدد خير آلة غوصي عندك.  
أمليا مثل عالم من الملح والطحالب،  
والرسم دوار.  
هيا إلى الغابة! فانتعل أغلظ الأحذية،  
لأن فيها طبقات من أوراق ميتة، تكسوها طبقات  
من أوراق حية  
أمليا مثل عالم تحت بحر  
أمليا مثل عالم تحت العاصفة،  
ذي أشجار متشابكة متصارعة،  
والرسم دوار.  
هذه الألوان تغمي البصر، فلا تنظر إليها.  
هذي الألوان تزار في الليل، فلا تسمعها.  
لكن، عشا عشا  
لسوف تراها وتسمعها دائما،  
والرسم دوار.



## خوف

يذهمني خوفُ  
التفكير في أنني حي؛  
فيا للمغامرة الرهيبة،  
ويا للخوف!  
في كوني هنا مُحْتَبساً  
والقلب خافق؛  
هنا من غير أن أعرف شيئاً  
ببنا عيناى مفتحتان  
هنا كأني مُسَرَّمٌ  
يسطو يديه كاعمى  
يبحث عن مخرج،  
عن شرطي، عن بواب.  
أنا هنا في الحياة وحيداً،  
وأنا حي.



## مقطوعات من الشعر الإنكليزي

تأليف: ويلفرد أوين - ريتشارد لوفليس

ترجمة: د. مروة الشلبي

### غروب شمس الشباب

الشاعر: ويلفرد أوين

الأجل من ماتوا كالمقطعان

نقرع أجراس الأحزان؟

وحدها أصوات الطلقات العنيفة الوحشة

ورشات المدافع الممجة

تتابع رجفة شفاههم الشقية

يتلون بألم صلواتهم النهائية.

لا ضحك مسخرة ولا دموع حزن لهؤلاء الناس.

فلا صلوات تتلى على أرواحهم ولا أجراس:

بل عويل القنائف المجنونة

ترافق أرواحهم كتراتيل المنشدين

وهناك من بعيد تناديهم أبواق وطن حزين.

لن يحمل فتيان صغار شموع عودتهم متصرين.

ولكن في أعينهم سيلمع شعاع وداع مقدس حزين.

أكفانهم هناك خيالات فتيات شاحبات الوجه..

ممتنعات الجين.

يشرن عليهم بعد طول صبر ورود حب وشوق وحنين.

وكما بعد كل غروب...

يسدل الظلام ستاراً على ليل أسود بهيم.

إلى لو كاستا (مودعاً قبل ذهابه إلى الحرب)

الشاعر: ريتشارد ليفليير

لا تقولي يا حبيبي أنني

قد قسا مني الفؤاد،

أو جاء يوم قد ضنت فيه الوداد.

لا تتعيني بالحنون

إذ أترك حبك الطاهر

وصدرك الدافئ الحنون

لا تتعيتني بالجنون؟

إذ إلى ساحة الوغى أطيرو وعلى عدوي أغير

كسهم طائش مجنون لتتخطفني هنالك يد المنون.

فاعلمي يا حبيبي حينها أنني

قد غشا قلبي حب جديد

وعشقت فوق حبي منازل عدو عتيد.

وضممت إلى صدري معشوقتي.. سيفي وترسي،

وطربت لقعقة الحديد!

لا تظني يا غرامي أنني لفرامنا

ذات يوم قد أخون.

فهواك من هوى وطني:

فلولاء لا كان الهوى  
ولا كنا نكون.

## إلى أثينا من السجن

الشاعر: ريتشارد لوفليس

عندما توصلت في سجنني أبواب الحديد  
يخلق في سما زلزاتي طيف الحبيب  
ومحوم من حولي طليقاً طيف أثينا  
لتحوك لي من شعرها قيداً جديداً.  
لن تعرف الآلهة مهما عرِدت أنني

رغم أسرى

عدت حراً من جديد

عندما أشدو في السجن مثل عصعور كبير  
وأصبح نانشه مادحاً ملكاً مكين  
لن تعرف الريح مهما زحجرت أنني...

رغم أطواق الحديد

عدت حراً من جديد.

احبسوني..

لن تصنع الجدران سجناً للقلوب.

قيدوني..

لن تحبس الفضبان فكراً في قيود

إنها روحي.... مهما فعلتم لن تحبسوها في ثقب.

إنه الإيمان بحريتي...

بالم حر دون حدود.

□□

## المطر

بقلم: آرثورو أوسلار بييتري

ت: مروان حداد

### مقدمة:

قلما كتب عن "آرثورو أوسلار بييتري" في العالم العربي، أو ترجم شيء من أعماله إلى اللغة العربية، وربما يعود هذا، في جانب منه على الأقل، إلى عدم دخوله "جئة نوبل"، التي رشح لنيلها أكثر من مرة. وربما أيضاً لعدم الترويج "الإيديولوجي" له، مثلما حصل وبحصل مع كتاب آخرين، من أمريكا اللاتينية وغيرها، ممن قد لا يرقى بعضهم إلى قامته الأدبية والفكرية.

ولد "أوسلار بييتري" في لعاصمة الفنزويلية كراكاس في 16 / 5 / 1906. درس العلوم السياسية في الجامعة المركزية، وخلال ذلك بدأ نشاطه الصحفي، فنشر مقالات في عدد من أبرز الصحف الفنزويلية، كما شغف بصورة مبكرة بعلم الجمال وبقراءة أعمال الرمزيين والمحدثين والطلبيين من أمثال "أوخينيو دي كاسترو" و"باليه إنكلان" و"روسين داريو" و"باريوس" وغيرهم؛ وتواصل مع الآداب الأوروبية الطليعية، وبخاصة أعمال "فيدريكو غارثيا لوركا"، والواقعيين الروس: أندرييف وغوغول...

شر بين عامي 1925 - 1927 نصوصاً أدبية متنوعة: قصائد، قصص، مسرحيات، ثم حقق حقصوراً لافتاً على الساحة الأدبية عندما نشر بحثاً نظرياً هاماً حول "الطليعية"، تجلّى من خلاله إدراكه العميق لعملية تطور الشعر المعاصر آنئذٍ في أمريكا اللاتينية، وبخاصة التأثير الفاعل لـ "داريو" و"إيريرا" و"تابلادا" في الأشكال الشعرية الجديدة، وجعل هذا البحث منه الممثل الأكثر حضوراً للطليعية الفنزويلية، وكان مفاجأة لمختلف الحركات الطليعية في بلدان أمريكا اللاتينية. وقد تزامن صعود الطليعية الفنزويلية عام 1928 مع تنامي حركة احتجاج طلابية وشعبية هامة أصدرت بياناً ما سمي بـ "جيل الـ 28"، وهو بيان مسسوب إلى "أوسلار بييتري".

نفسه، حمل نوحها واضحاً هو "المعارضة المفتوحة" ضد ديكتاتورية "خوان فيشيتيه عوميت"، التي امتدت منذ عام 1908 وحتى وفاته عام 1935، وكان من بين أبرز قادة هذه الحركة "رومولو بيتاكورت"، الذي أصبح فيما بعد أحد أهم سياسي فرويلا، وأنشأ الحرب الوطني الديمقراطي، ثم وصل إلى رئاسة الجمهورية مرتين (1945، 1948 و 1959 - 1964) إلى جانب عدد من "بزرر الأسماء في الأدب وفي السياسة، مثل "ميجيل أوتيرو سيلفا" و"ميو تامايو" و"كارلوس إدواردو فرياس" و"خواكين غابالدون ماركيث"، إضافة إلى "أرتورو أوسلار بييتري".

في عام 1928 أيضاً، صدرت أولى مجموعاته القصصية "باراباس وقصص أخرى"، التي كتبت عنها "كارمن دي مورا"، الناقدة الأدبية الإنسانية المرموقة، وأسائدة أدب أمريكا اللاتينية في جامعة إشبيلية بإسبانيا، قبل سنوات قليلة "هذه المجموعة القصصية ومرت فضاء هاماً لظهور الطليعية في فرويلا، ووجدت، بصورة محلية، في أدوات التعبير، مع حرة في استخدام الاستعرة والمجاز كعنصرين يقطعان العلاقة مع الجماليات المستهلكة".

بعد حصوله على الدكتوراه في العلوم السياسية عام 1929، عاد للعمل في سفارة فرويلا باريس، وعمل هناك على تصوير أفكاره في مجال علم الجمال وتعميق اهتمامه في تدقيق العنون التشكئية، كما قرأ أعمال "بريتون" و"بيلورا" و"موروا" و"موريك" و"مارسيل بروست"، فضلاً عن "جيمس جويس"، الذي كان لعمله البارز Ulysses تأثيراً هاماً في قراءة الطليعية، ولأن باريس كانت مركزاً للسوريالية، حيث كانت نتحلق حول الشاعر والمفاد الفرنسي "أندريه بريتون" أسماء كبيرة في الأدب والفن، من بينها قادمون من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مثل "رامون غوميت دي لاسيريا" و"لويس بونويل" و"رافائيل ألبيرتي"؛ لم يفت أن يتردد على المقاهي التي كانت تحفل بلقاءات السوراليين Le Dôme و La Coupole، وهناك التقى بـ "أراغون"، كما التقى بمعركين أوروبيين آخرين كانوا يمثلون الانتماءات الأدبية الجديدة مثل "روبير دينو" و"جان كوكسو" وبخاصة الإيطالي "ماسيمو بوتيمبيلي" (Bontempelli) أول من استخدم في أوروبا تعبير "الواقعية السحرية" في الأدب، وهو التعبير الذي جاء من مجال العنون التشكئية عبر كتاب "الواقعية السحرية، ما بعد التعبيرية" للباحث الألماني "قوانس رو" (Roh).

كما التقى "أوسلار بييتري" هناك مع شخصيتين أدبيتين هامتين، وهو لقاء سرعان ما تحول إلى صداقة عميقة كان لها دور محمّر ومؤثر في مساره الفكري والجمالي، هما العواثيمالي "ميجيل أنجيل أستورياس" والكوبي "أليخاندرو كاربيتيير". كان الثلاثة يتبادلون قراءة نصوصهم خلال عملهم، ويتناقشون في مسائل التعبير والمصحح. ويجمعهم الوعي الإبداعي التجديدي نفسه، والمثال الجمالي نفسه، والتسل نفسه الذي استمر عليه الثلاثة حتى آخر أيامهم.

كتب عام 1930، خلال إقامته في باريس، عمله الروائي الأول، والأكثر أهمية "الرماح المدماة"، الذي نشر في العالم التالي، 1931، وتناول فيه موضوع حرب التحرر من الاستعمار الإسباني، التي قادها الرعيم السياسي الفروجلي "سيمون بوليفار" (1873-1830)، وما يزال هذا العمل، حتى اليوم، وبعد مرور كل هذه السنين، يحظى باهتمام خاص من المترجمين إلى الكثير من اللغات، ويعد إصداره دون انقطاع داخل بلده وخارجها.

بعد عودته إلى فروجيلا، عام 1934، عمل أسبداً للاقتصاد السياسي في كلية الحقوق في الجامعة المركزية، كما انخرط بصورة نشطة في حياة الثقافة للبلاد، وشارك في تأسيس عدد من المجلات الأدبية والفكرية، ورأس تحرير بعض منها. وصدرت له عام 1935 مجموعته القصصية تناسيه المنظر، التي قارت بالحادثة الأولى في مسابقة أحررتها مجلة Elite الأدبية المرموقة، وفي العام التالي صدرت له مجموعة قصصية أخرى بعنوان "الشرك".

عام 1938 أصبح وزيراً للتربية، وعمل على تحديث الشأن التعليمي، وقام بإحجاز واحد من القوانين الأكثر تقدماً في هذا المجال، ثم تنقل في عدد من المناصب، كما احتير عضواً في أكاديمية العلوم السياسية، ثم عضواً في أكاديمية اللغة والتاريخ، قبل أن يصبح ممثلاً لفروجيلا لدى منظمة اليونسكو، ثم عضواً في المجل التنفيذي لهذه المنظمة، وباتت لرئيسها لمنطقة أمريكا اللاتينية والكاريبي. أما في الشأن الأهم، وأعمى الشأن الإبداعي، فقد نشر ثلاث مجموعات قصصية أخرى، هي "ثلاثون رجلاً وظلالهم"، و"خطوات وعابرون"، و"الرايحون" وفي مجال الرواية أصدر "الطريق الذهبي"، و"صورة في الجغرافيا" و"محطة الأفتعة"، وهاتان الروايتان الأخيرتان هما جزءان من ثلاثية بعنوان "مناعة الحظ"، كان قد صممها، وفقاً لتعبيره، كـ "مشروع لتصفح الأحداث التاريخية لفروجيلا منذ ديكتاتورية غوميث، وإعادة بناء الديمقراطية

من بين أنقاض الديكتاتورية، والتحول الذي عاشه المجتمع الفنزويلي بسبب الصناعة الترويلية وعدم استقرار الحياة السياسية للبلاد، التي كانت تتأرجح بين التحركات والإخفاقات، والمحاولات الديمقراطية المدعية، ثم وبدلاً من إنجاز حزبها الثالث، تحول إلى موضوع الـ *Caudillo* الأمريكي (وهي كلمة إسبانية تعني الرعيم القائد الفرد، والذي هو أيضاً ديكتاتور)، فكتب روايته الهامة "المهنة الجنائزية"، في عودة تاريخية إلى أيام ديكتاتورية "فيرنانو كاسترو" (1899 - 1908) و"فيثتية عوميث"، ضمن السوعية الروائية التي بدأت في أمريكا اللاتينية منذ القرن التاسع عشر مع أعمال مثل "المحررة" لـ "إيستيبان إيتشيبيريا" و"الفصح" لـ "سارميتنو" و"أماليا" لـ "خوسيه مارمول"، ثم انتقلت في القرن العشرين إلى صيغة جديدة، هي الرواية السياسية الساحرة، مع رواية "الطاغية" للكاتب الإسباني "بائيي إنكلان"، وكانت هي القالب لسلسلة طويلة من الروايات: "السيد الرئيس" لـ "آستورياس" و"احتطاف الجنرال" لـ "ديمثريو أغيليرا مالنا" و"آب الأعلى" لـ "روادسنوس" و"حريف البطريق" لـ "غابرييل غارثيا ماركيث"، على سبيليراد بعض الأمثلة. وكانت آخر روايتين له هما "جزيرة روبينسون" و"زيارة في الزمن".

شر بعض الأعمال المسرحية والفنية ومجموعتي شعريتين، وفي مجال البحث نشر الكثير من الدراسات والمقالات في الأدب والفكر والاقتصاد والسياسة، إضافة إلى عشرات الكتب في المجالات المذكورة، من بينها "دب ورحا فنزويلا"، و"فنزويلا، بلد في حالة تحول"، و"وسائل من أجل بناء فنزويلا"، و"حول العمل والتخريب في فنزويلا".

حصل على العديد من الجوائز الهامة، من بينها جائزة "أريستيديس روخاس" في فنزويلا، وجائزة "ميجيل دي ثيرفاتيس" الإسبانية في مجال الصحافة، وجائزة "أمير آستورياس" الإسبانية للأدب، التي حازها في حيثيات منحها له أنه "مبتكر الرواية التاريخية الحديثة الإسبانية". أمريكية، وجائزة "رومولو غايغوس" التي أحدثت في فنزويلا من قبل رئيسها "راؤول ليوني" عام 1964 باسم ذلك الكاتب والسياسي البارز "يهدف تقدير وتكريم أعمال الروائيين البارزين، وتحفيز الأنشطة الإبداعية للكتاب المتحدثين بالقشتالية"، وكان أوسلار بييتري أول كاتب فنزويلي يحصل على هذه الجائزة الأدبية الهامة، التي منحت لكاتب بارزين آخرين من أمريكا اللاتينية، من بينهم "غابرييل غارثيا ماركيث" و"ماريو فارغاس يوسا" و"كارلوس فونتينس" والإسباني "خاير مارياس" (وربما من المفيد الإشارة هنا إلى أن اللغة القشتالية La



Lengua Castellana. سبة إلى منطقة قشتالية في وسط إسبانيا وتقع فيها العاصمة مدريد. هي اللغة التي جرى التعارف عليها بأبها اللغة الإسبانية، إذ إن هناك ثلاث لغات أخرى يتحدث بها الإسبان في ثلاث مناطق رئيسة هي: كاتالونيا، شرقي إسبانيا، والباسك، في الشمال، وغاليتيا، في الشمال الغربي

رحل آرتورو أوسلار بييتري، في الصباح الماطر ليوم 26 / 2 / 2001، عن خمسة وتسعين عاماً، وكنت عنه صحيفة ABC البارزة، التي تصدر في مدريد، في اليوم التالي لوفاته. آرتورو أوسلار بييتري، الذي توفي في منزله بكاراكاس، هو المفكر الفنزويلي الأكثر أهمية في القرن العشرين.

(م.ح)

ضوء القمر ينسلل عبر شقوق باب الكوخ، والريح تهب في حقول الدرة، بطيئة ومتواصلة، كما لو أنها تشر بقدم المطر وفي الظل، تنوس أروحة سرير الرجل المسن، مع إيقاع صرير الحبل الذي يربطها إلى العارضة الخشبية الكبيرة، وصفير التنفس القصير المتقطع للمرأة المستلقية على سريرها في راية الكوخ صوت حفيف أوراق الدرة لجافة وأوراق الأشجار يشتد، ناعثاً آمالاً بديّة في ذلك الجو الترابي الخاف، صوت كاه ددم من الأعماق، مثل حرقان يبيض، مثل وجيب قلبي ومشتاق.

أصاحت المرأة الأرقّة المتعرقّة سمعها، فتحت عينها قليلاً، حاولت أن تخمس ما يحصل، من خلال الشقوق المصينة، انتظرت للحظات، ثم نظرت إلى الأرجوحة الثقيلة، ونادت بصوت مفتاظ:

خيوسو!

صمتت قليلاً بانتظار الجواب، ثم همهمت غاضبة:

ييام مثل لوح من خشب، لا نفع يرنجى منه، يعيش وكما لو أنه ميت...

خرج النائم إلى الحياة مع صوت النداء، تمطى وأجاب بصوت مهك:

ماذا جرى، أوسيبيا؟ ما هذه المصيبة؟ حتى في الليل لا تركبني الناس

بالحلم؟

أسكت، خيوسو، واسمع.

ماذا؟

- إنها تمطر، تمطر، حيسوسو!، وأنت لا تسمع. حتى أنك أصبحت أصم! بهمس العجوز متناقلاً، ومنى باتجاه الباب، فتحة بحركة عصبية، واستقل وجهه وجسمه نصف العاري، صوء القمر العضي، ووهج الأرض الحارق كانت النجوم تملأ السماء، مديداً مفتوحة إلى حارج الباب، ولم يشعر بقطرة واحدة. أرخى يده، واستند بجسمه إلى إطار الباب.

أرأيت، أينها العجوز المحتونة، أنت وهذا الوايل من الأمطار الذي تتحدثين عنه؟.. لكن، ليس لي إلا الصبر.

شخصت المرأة بظرات ثابتة نحو الصوء المهمر عبر الباب. ودغدغت خدها حبة عرق سريعة. كان البخار الحار يغمر كل شيء.

أغلق حيسوسو الباب، وعاد ليعتمد على أرجوحته، وعاد صرير تأرجحها أرخى يداً حتى لامست أرض الكوخ.

كانت الأرض حافة مثل حلد حشر، حافة حتى أعماقها، وكما لو أن حمى من العطش نجسم فوقها. كانت تلهث، وتتعب.

بدأت بعض الغيوم القافية تتجمع مثل طلائع أشجار، لكنها سرعان ما تبددت وراء القمر البعيدة، ومضت كحلم. كان نهد حارقاً وكان الليل حارقاً يلتهب بأضواء ثابتة ومعندبة.

فوق القمر وفي الوديان الجرداء المتشققة، كان هاحس شمع الماء الجميل يملأ النفوس، الباحثة عن إشارة، المتقصية لخبر.

فوق القمر وفي الوديان، في كل قرية، كانت الكلمات نفسها تدور وتدور:

«غنى الكاروا»<sup>(1)</sup>. ستمطر...

لن تمطر!

كانت عبارات تتردد مثل كلم سر تفصح عن مدى ما في الروح من ضيق:

«هبت الريح من الفجوة. ستمطر...

(1) Carro طائر يشبه في شكله وحجمه مالك الحزين، لكن بريقه أكثر مثانة وعنفه أقل طولاً، يعيش في المناطق العذارية، وبخاصة في المستنقعات وعلى ضفاف الأنهار، يفرغ بصوت قوي يسمع من مسافات بعيدة خلال الليل. ويقال عنه في فنزويلا إنه يفرغ، بلا كلل، طلباً للمطر في فصل الصيف؛ وطلباً لإيقاظ المطر في فصل الشتاء.

— المترجم —

لن تمطر!

أصوات كثيرة ترددت، وكأنها تشحذ قواها، في انتظار لا ينتهي.  
- صمتت الخنادب، ستمطر..

لن تمطر!

كان الجو مثل كلس مطلقاً ومختق.

- إن لم تمطر، خيسوسو، ما الذي سيحصل؟

نظر إليها حيث تستلقي في القل فوق سريرها، مرهقة قلقاً، أدرك نيتها بترداد وتكرار معاناتها، وأراد أن يقول شيئاً، لكن النعاس غلبه، أغمض عينه واستسلم للنوم مع أول أضواء الصباح، خرج خيسوسو، وراح يسير بخطوات بطيئة، والأوراق الجافة تنقص تحت قدميه الخافيتين، تأمل حقول البدة، بصفوفها الطويلة الصفراء الجافة، والأشجار القليلة المتفرقة العارية، وبعض شجيرات الصبار في أعلى الرابية. توقف قليلاً وقطف حبات من العاصولياء التي أتلغها اليباس، ثم تركها تتساقط من بين أصابعه.

مع ارتفاع قرص الشمس، أصبحت ألوان القحط أكثر وضوحاً، لم تكن هناك عيمة واحدة في السماء ذات النهب الأزرق كن خيسوسو بمضي كل يوم، دون هدف، بعد أن قضى الجفاف على كل الزرع، مجتازاً الطرق الترابية، جرياً على عادته، من ناحية، ولكي يرتاح من ثثرة أوسيبيا، المناكفة، من ناحية ثانية.  
- ومن أعلى الرابية، لم يكن يبدو غير المساحات الصفراء العطشى، لوديان وتلال جرداء، ويقع كلسية صغيرة تشير إلى اتجاه الطريق. لم يكن هناك أدن مظهر من مظاهر الحياة؛ ريح ساكنة، وضوء لاهب. بدا كل شيء وكأنه بانتظار حريق.  
كان خيسوسو يعيش متمهلاً، ثم يتوقف أحياناً، مثل حيوان مروض، وأحياناً أخرى يشرع في الحديث مع نفسه:

- أيها الحميد والمبارك! ما الذي سيحصل للناس الفقراء مع هذا الجفاف ليس من قطرة ماء واحدة هذا العام. كان العام المنصرم غزير الأمطار، هطل أكثر مما كان متوقعا، فاض النهر، وغمر الحقول، ووصل إلى مستوى الجسر.. أليس من مخرج.. إما أن تمطر وتمطر.. أو أنها لا تمطر على الإطلاق...

وانتقل من هذا الـ "مونولوج" إلى الصمت الكامل، والمشية الكسول.

كان مطرقاً ببصره ، عندما أحس بوجوده شيء ما في عمق الطريق ، ورفع نظره رأى جسم طفل صئيل الحجم ، يبدو من ظهره ، جالساً القرقصاء وهو ينظر نحو الأرض دون أية حركة .

تقدم خيسوسو منه دون أن يحدث أي صوت ، ودون أن يدع الطفل ينتبه إليه ، ثم اقترب منه كثيراً بحيث يستطيع أن يتبين ما الذي كان يفعله . جرى على الأرض خط رفيع متعرج من البول ، وترك الطفل ، في تلك اللحظة ، غملة تسقط فيه من بين أصابعه المتسخة .

.. وتحطم السد... وجاء الفيضان .. برووم .. برووم .. برووووووم... وهرب الناس .. وذهبت أملاك عمه الضفدع البري... ثم قطع عمتك الحنسة... وكل القطع الحشبية الضخمة.. ثالاس .. بروم .. والآن تذهب العمدة النملة مع مجرى المياه .

أحس الطفل بحركة ما ، استدار فجأة ، نظر برعب إلى الوجه الحشن لهذا الرجل ، واستولى عليه مزيج من الغضب والحجل .

كان غليظاً ، رفيقاً ، أطرافه طويلة ومنتظمة ؛ صدره صيق ، يرتدي قميصاً بنياً ، بشرته ذات لون بروسري متسخ ، وجهه ذكي ، عيناه تلتمعان ، أفعه مرتعش ، فمه أثوي . يضع قبعة قديمة من اللباد ، طولها موف أدنيه بطريقة بدأ معها مثل خرد فلق ومتحفز انتهى خيسوسو من القصة بصلة ، وأبسم .

.. من أين أتيت أيها الفتى ؟

.. من هناك...

.. من أين ؟

.. من هناك...

وأشار بيده بحركة مبهمة .

.. وماذا جئت تفعل ؟

.. أتمشى .

كان جوابه ذا بيرة مرتفعة وواثقة مما أثار استغراب الرجل .

.. ما اسمك ؟

.. مثلما سجله الكاهن .

فقط خيسوسو جينه ، متمعضاً من هذا السلوك العنيد والسلبى .

لا تكن قليل الأدب ، قال العجوز ، ثم لطف من لهجته وتابع بصورة ودودة :  
لماذا لا نجيب ؟

لماذا تسأل ؟ - رد ببساطة واضحة .

أنت تخفي شيئاً . لربما أنك قد قررت من المنزل .

لا ، أيها السيد ،

ثم راح يسأله دون فصول ، بطريقة رتيبة ، وكأنه يشارك في لعبة .

أو أنك ارتكبت فعلة شنيعة .

لا ، أيها السيد .

وقذفوا بك خارجاً بسبب سلوكك .

لا ، أيها السيد .

حك خيسوسو رأسه ، وأضاف بشيء من السخرية :

أو أنهم أرادوا أكل قدميك . **فهرت** ، أيها المتشرد الصغير ؟

لم يجب الفتى ؛ وقف يهر دونه ، وحده ، وهو يقطر برأس لسانه مع سقف حلقه .

وإلى أين ستذهب ؟ الآن ؟

ليس إلى أي مكان .

وما هذا الذي تفعله ؟

ما تراه .

وقاحة ؟

لم يجد خيسوسو شيئاً آخر يقوله ؛ بقيا صامتين وجهاً لوجه ، دون أن ينظر أحدهما في عيني الآخر .

بعد قليل ، وقد أحس الرجل بأن الصمت قد ضايقه ، لم يجد وسيلة للخروج منه سوى أن يمشي مقلداً خطوات حيوان غريب ضخم وأبله ، محاولاً مداعبة هذا الطفل .

أتأتي معي ؟ - سأله خيسوسو ببساطة .

وبصمت كامل ، امتثل الطفل وتبعه .

لدى وصولهما إلى باب الكوخ ، كانت أوسيبيا قد شرعت بإشعال النار ، وراحت تنفخ بقوة فوق كومة من الأخشاب والورق الأصفر .

.. أو سيييا ، انظري ، انظري من الذي جاء .  
 .. هه ، همهمت دون أن تلتفت ، وتابعت النفخ  
 أمسك خيسوسو بالطفل وأحذه فأوقفه أمامها ، وهو يضع يديه الخشتين فوق  
 كتفيه الناحلتين :

.. انظري !

التمتت بغيظ ، ونظرت بصعوب بعينين أغرقهما الدخان بالدموع .

آه ؟

ثم طفح تعبيرها ، شيئاً فشيئاً ، بغيض من العذوبة .

.. أوف ! من هنا ؟

ابتسم الطفل ، وأجابته هي أيضاً بابتسامة .

.. من أنت ؟

.. لا تصيمي وقتك سؤاله ، فهذا القليل الأدب لا يجيب .

جلست لمرهة نظر إليه . وهي تتسم له ، ثم بهصت ، وانجھت على مهل إلى  
 ركن في الكوخ ، بحثت في كيس فداشي أحمر . وأخرجت منه قطعة حلوى ، صفراء  
 شاحبة وقديمة ، وقدمتها للطفل . وييم كان هذا يمصها بصعوبة ، عادت تتأمله ،  
 وتتأمل زوجها ، شيء من الدهشة .د عديها وكأنها تبحث بصعوبة عن خيط رفيع  
 وضائع في الذاكرة .

.. خيسوسو ، هل تذكر كاثيكيه ؟ المسكين .

ومرت في ذاكرتهما صورة الكلب العجوز . وعاد إليهما شعور عميق بالإشفاق .

.. كا... نهي . كيه... قال العجوز ، وكأنه يتعلم التهجئة .

التفت الطفل إليه بنظرة عميقة وصافية .

نظر إلى زوجته ، وضحك الاثنان .

بدا اليوم مختلفاً ، واستثنائياً ، مع صورة العتي التي بدأت تتموضع ضمن هذا  
 الإطار العائلي الصغير . كان في لون بشرته ما يثري سمرة الأرض ، وفي ظل عينيه  
 الطازج ما يعث الكثير من الحياة والحرارة .

أخذت الأمور، شيئاً فشيئاً، تنتظم، ويتعود المكان وجوده، أصبحت يده تستطيع المرور بسهولة فوق خشب الطاولة الصقيل، وتبست قدمه الارتعاع الطفيف لعبية الكوخ، وتآلف جسمه مع المقعد الجلدي، وتواءمت حركات الجميع مع مساحة المكان الذي يضمهم.

كان خيسوسو، الفرح والمتوتر، قد خرج إلى الحقول المتشققة، وتشاغلت أو سيبيا بما يساعدها على تجاوز الشعور بالوحدة أمام هذا الإنسان الجديد.

وضعت قدراً على النار، وراحت تتحرك من مكان إلى آخر ساعية إلى إعداد شيء للطعام وهي تحتل النظر إلى الطفل، فتراه هادئاً، ساكناً، يضع يديه بين رجليه، مطرقاً رأسه وهو ينظر إلى قدميه اللتين كانتا توقعان بضربات خفيفة على الأرض. وبدأ يصلها صوت صغير رقيق.

سلته بعد لحظات دون أن تستدير إليه :

من هذا الجلد الذي يصفر؟

ظننت أنه لم يسمعه، لأنها لم تلتق جواباً، ما عدا استمرار الصغير، الذي يشبه تفريد الطيور، وقد أصبح أكثر فحماً  
كاثيكيه! نادته بشي. من الحيلة كاثيكيه!

أحدث لديها سماع الآء! من الطفل كثيراً من الهجة

هل أعجبك الاسم؟

صمتت قليلاً، وأضافت:

أنا اسمي أوسيبيا.

ثم ابتسمت، وسأته:

كيف نحب أن تختار الأسماء؟

أنت التي اخترت لي اسمي.

صحيح.

أرادت أن تسأله عما إذا كان يشعر بالارتياح، غير أن ما راكمته حياة الوحدة القاسية في مشاعرها جعل التعبير عما تريده عسيراً، بل ومؤلماً.

عادت إلى الصمت، وتشاغلت بصورة آلية عما بدأ يدفعها إلى الرغبة بالبوح.

وعاد الطفل إلى متابعة صفيّره.

كان الضوء يتزايد، فيزيد من الشعور بثقل الصمت. ودّت لو أنها تتحدث، دون انقطاع، عن كل ما كان يدور في رأسها، أو أن تهرب إلى العزلة كي ترتاح من جديد مع نفسها. تحمّلت كبح ذلك الدوار الداخلي حتى الحدود التي بدأت تعذبها، وفوجئت بأنها قد عادت لتتحدث، وشعرت بأن من كان يتحدث لم تكن هي، بل كان شيئاً يتدفق مثل دم من شريان متفجر:

.. لم أعد قادرة على الاستمرار في تحمل خيسوسو..

مرت عبر كلماتها صورة هذا الرجل الغامض، الصامت، الجاف. بدا لها أن الفتى قال: "مثل اليوم" وضحكت بنشف، ولم تعرف أن ما سمعته لم يكن سوى صدى لكلماتها.

.. لا أدري كيف تحمّلت طوال هذه الحياة كان دائماً شيئاً وكذاباً. ولا يهتم بي...

كان المذاق المر للحياة الفاسية هو الذي يطمس على حديثها عن زوجها، محملة إياه كل الأخطاء، التي لم تعد تستطيع قولها.

.. حتى العمل في الحقل لم يعرفه منذ سبب الآخرين يعملون لتحسين حياتهم، أما نحن فمن سنين إلى أسوأ والآن هذه السنة، كاثيكيه.

توقفت لتأخذ نفساً عميقاً، ثم تابعت بعزيمة وبصوت أقوى، كما لو أنها أرادت أن تسمع صوتها إلى ما هو أبعد من ذلك المكان:

.. لم يأت الماء. بقي الشتاء قاحلاً، واحترق كل شيء. لم تسقط قطرة واحدة!

أثار الصوت الحار في الجو الحارق مزيداً من التشوق الطاغى لشيء من البرودة، ومزيداً من الضيق من هذا العطش. كان التماع الرابية المحروقة، وتراكم الأوراق الجافة، وجفاف الأرض المتشققة، أكثر فداحة من أية هموم أخرى.

صمتت قليلاً، ثم أنهت حديثها، بصوت متألم:

.. كاثيكيه.. حذ هذه الصفيحة وانزل إلى المضيق بحثاً عن بعض الماء..

\*\*\*



كان ينظر إلى أوسيبيا ، المشغلة بتحضير الغداء ، وهو يشعر بسعادة عميقة ، وكان هناك إعداداً لاحتفال ديني استثنائي ، ارتدت كل الأمور المعتادة حلة العيد ، فبدت أكثر حمالاً ، وكأنها أخذت تتعرف على الحياة للمرة الأولى

. هل أماننا وجبة جيدة ، أوسيبيا ؟

وجاء الجواب أيضاً غير معتاد مثل السؤال :

. إنها جيدة ، أيها العجوز .

كان الطفل قد خرج ، لكن حضوره كان ماثلاً معهما بصورة مؤثرة وغير واعية . أشارت صورة الوجه الصغير ، البقطة ، خواطر كثيرة جديدة ، راحا يتأملان بحنان بعض الأغراض التي لم يسبق لهما أن أعطاها أية أهمية : أحذية لطيفة من القنب ، أحصنة صغيرة من الخشب ، عربات صغيرة ذات دواليب من الليمون ، أشكال متنوعة من الزجاج الملون .

وحدثهما البهجة المتبادلة والصامتة ، وأصغت عليهما حمالاً متجدداً . وبدا لكل منهما وكأنه قد بدأ يتعرف على ذاته .. ويبني أحلاماً لحينهما المشتركة القادمة . كانا جميلين ، وكذلك كان اسماهما اللذان راحا يستمتعان بتدويناها .

. خيسوسو ...

. أوسيبيا ...

لم يعد الزمن انتظاراً يائساً ، أصبح شيئاً ممتعاً ، متدفقاً كالنبيح . عندما جهزت مائدة الطعام ، بهض الرجل ، عبر الباب ، ووجد الطفل جالساً على الأرض ، يلعب مع "ثيرياتانا"<sup>(1)</sup> ، ناداه :

. كاثيكيه ، تعال إلى الطعام !

لم يسمعه الطفل ، كان شارداً يتأمل الحشرة الخضراء الصغيرة ، وعيناه شبه ملتصقتين بالأرض ، فيراها وقد كبرت وأصبحت في مثل حجمه ، أو كحيوان غريب ومخيف . كانت الـ "ثيرياتانا" تدور في مكانها ، وصوت الفتى يترنم بصورة متواصلة :

<sup>(1)</sup> Cerbatana تسمية عامة لحشرة اسمها العلمي blepharopsis mendica تشبه الجرادة من حيث شكلها ، وكذلك من حيث قلاعها للزروع . يبلغ طولها نحو 7 سم ، خضراء اللون ، رأسها بارز ، يقط رجلها الأماميتين مزودتين بأشوك قوية . تقاتل أيضاً بـ "المصليات" الصغيرة من الحشرات ، ولا تفر من ذلك صغارها هي . - المترجم - .

ثيرباتانا... ثيرباتاتينا...

ما مساحة حديقتك؟...

ساعدت الحشرة ما بين رجلها الأماميتين بطريقة موروثة، وكأنها تقيس المدى أمامها. واستمرت تربية الطفل مترافقة مع حركة الـ "ثيرباتانا"، التي كانت تفاجئته باستمرار بشيء لا يتوقعه، راسماً لها في تخيلته ما يصعب إدراكه.  
- كاثيكية، تعال إلى الطعام.

استدار بوجهه، وقد بدا عليه التعب، وكأنه عائد للتو من رحلة طويلة مشى وراء الرجل، ودخلا إلى الكوخ، الذي كان عابقاً بالدخان. كانت أوسيبيا تقوم بوضع طعام الغداء في صحون قديمة من التوتياء المطلبي بالقصدير، بينما احتل خير الدرة الأبيض، البارد والخشن، مكاناً بارزاً وسط الطاولة.

\*\*\*

عاد خيسوسو إلى الكوخ بعد الغداء بقليل، خلافاً لعادته اليومية في البقاء معظم النهار متجولاً بين الجروود والمراعي، يعمود من ثم. فيكرر تصرفاته المعتادة، ويردد عباراته المألوفة، ثم ينترجه للاسترخاء في ركنه الدائم لكن هذه العودة غير المألوفة، كانت بمثابة تغير مفاجئ في حياته، إذ دخل شيء من الإحساس بالذنب، مدركاً في الوقت نفسه، أو أوسيبيا لابد وأن تعمرها المفاجأة ودون أن ينظر في وجهها، انجبه إلى أرجوحته واستلقى عليها ووصله صوته، من غير أن يقاها، وكأنها تستجوبه:  
- آها! يبدو أن الكسل يتزايد. ثم بحثت عن عذر. وما الذي ستفعله مع هذه التلال المحترقة؟

وتابع صوت أوسيبيا بعد لحظات، بطريقة أكثر وداً:  
- ما هذا الجفاف! متى ستأتي الأمطار!، الأمطار الغزيرة المستمرة، أيها الرب المقدس!

- الحر شديد والسماء خالية من أية عيوم، لا تبدو بواذر أمطار قادمة، من أية جهة من الجهات.  
- لو أنها تمطر!، فتغير في حياة هذه الأراضي.  
- صحيح. لا شك أنها ستغير.

- وسيزيد الدخل ، فهناك مزارع كثيرة قد أتلفها الجفاف .  
 - أجل ، سيزيد .  
 - هطول غزير واحدة ، وسترتوي كل هذه المساحات .  
 - وبهذا الدخل ستتمكن من شراء بعض الخمر ، التي نحتاجها كثيراً . وبعض  
 قمصان النوم لك ، أوسيبيا .  
 تدفق الحنان في وجهي المعوزين وتهللا بابتسامة فرحة .  
 - ولك ، خيسوسو ، لحاف من النوع الجيد .  
 وأضاف الاثنان معاص ، بما يشبه أداء الكورس :  
 - ولكاتيكيه ؟  
 - نأخذهُ إلى القرية كي يختار ما يحب .  
 انحسر الضوء الذي كان يأتي من الباب ، بصورة غير معتادة ، إذ لم يكن قد  
 مضى بعد وقت طويل على انصاف النهار وبدأت تدخل سمات خفيفة مشبعة  
 بالرطوبة ، لعلقت من حرارة الجو داخل الكوخ .  
 لم يتحدثا كثيراً ، كانت بينهما مجرد كلمات قليلة بين الحين والآخر ، أفصحت  
 عن إحساس بالراحة ، وعن روح متجددة ، مطمئنة ، متعبة لكنها سعيدة .  
 - لقد أظلمت الآن . قالت أوسيبيا . وهي تظر إلى اللون الرمادي الذي غمر باب  
 الكوخ .  
 - الآن ، أجل - وافق خيسوسو وهو شارد الذهن .  
 ثم أضاف بصورة مفاجئة :  
 - وماذا يفعل كاتيكيه طوال هذا الوقت ؟ ... لا بد وأنه يلعب في الحقول مع  
 الحيوانات الصغيرة التي يصادفها ، فيعاملها كمخلوقات بشرية ، وليس كحيوانات ، أو  
 كمحشرات صغيرة .  
 أضاف بعد قليل ، وقد مرت في ذهنه صور كثيرة أثارها كلماته هذه :  
 . . . سأذهب للبحث عنه .

يهضر عن أرجوحته متثاقلاً، وتحرك باتجاه الباب. كان لون الراية الأصفر قد تحول إلى بنفسجي بسبب انعكاس السحب السوداء الكثيفة. وبدأت تهب رياح فوق الأراضي الجافة العطشى.

. انظري، أوسيبيا.. هتب.

. وجاءت المرأة إلى العتبة وهي تسأل :

. كاثيكيه هناك؟

. لا ! انظري إلى السماء السوداء، انظري.

. هذا حصل في مرات سابقة ولم تهطل الأمطار.

وقعت متمسرة عند الباب، بينما خرج هو إلى الجرود. جمع كفيه حول فمه وأطلق صرخة طويلة.

. كاثيكيه ! كاثيبيكيه !!!

مضى الصوت مختلطاً مع الريح التي أخذت تمصف، تنقصف وتجرّف في اندفاعها بقايا الرّبع الأصفر واوراق الشجر الجافة.

مشى خيسوسو عبر الطريق الأكثر اتساعاً وإشراقاً ومع أول اعطاف له لمح أوسيبيا بطرف عينه، ووجدته ما تزال تقف فوق العتبة دون أية حركة، ثم غابت عن نظره مع ابتعاده عبر المنعطفات.

هبت موجة من صرير الآف الحشرات المدفوعة مع اوراق الشجر المتساقطة، وفرت مجموعات من طيور الحمام البني مذعورة وقد فاجأتها العاصفة...

وبدا الجو يئنّ باقتراب المطر.

أصبح يسير شبه ذاهل، وبدأت له الطرقات أكثر تعرجاً وتعقيداً بما كان يعرفها، وكذلك أكثر إظلاماً وغرابة. كان يسير بصورة آلية، مصطربة، متوقفاً بين حين وآخر ليجد نفسه وكأنه في موقع لا يعرفه.

وشيناً وشيناً التست عليه كل الأمور، .. وغرق في عالم رمادي مطبق.

كان يحيل لخيسوسو أحياناً أنه شاهد الفتى الصغير جالساً القرفصاء وسط حقول الذرة الجافة، ويأدر مسرعاً ليناديه: "كاثيكيه"؛ لكن سرعان ما كانت الرياح والظلال الفاتمة تغير في المشهد، وتصبح أشكالاً أخرى لا يمكن التعرف عليها.

أصبحت الغيوم أكثر كثافة وانخفاضاً، وزادت كثيراً من اشتداد العتمة. وعند منتصف سفح الرابية، حيث وصل، بدت له الأشجار العالية وكأنها أعمدة من دخان. لم يعد يصدق عينيه، تحولت الأشكال جميعها إلى ظلال متشابهة، لكن بعض الأصوات التي تحيط به كانت تجعله يتوقف.

. كاثيكيه!!

بادى بصوت قلق، ثم أصاخ السمع. بدا له أنه سمع شيئاً يشبه خطواته، لكن لا، إنه غصن جاف تقصف.

. كاثيكيه!!

كان غارقاً وسط مزيج من الصرير والأصدا. وتردد في مسامعه وسط كل ذلك الضجيج الذي تلفه الرياح.

. ... ثيرباتانا ... ثيرباتانينا....

كانت عباراته : كان صوته الطعولي ؛ ليس صدى حصاة تدحرجت، أو أغنية عصمور قادمة من بعيد، وليس رجوع صدى ماداته وقد عاد متدنأ، ومتلاشياً.

. ... ثيرباتانينا ثيرباتانينا .

اجتاحه صيق شديد وحاد مع العموص الرمادي الذي ملأ رأسه، سرعت خطواته بصورة متوترة، بل وجسوية، ودخل بشكل محموم وسط حقول الفرة، ثم راح يجتازها وهو في وصح القرقصاء، ثم على أطرافه الأربعة، ولم يعد يسمع غير صوت أنفاسه، التي طفت على جميع الأصوات.

كان يحصي باحثاً، في حالة من الدوار، والجزع الذي لا يقاوم. أصبح يشعر هو نفسه بالضيق وبال الحاجة إلى الاستغاثة.

. كاثيكيه!!! كاثيكيه!!!

استمر متخبطاً تائهاً، دون أن ينتبه إلى أنه كان قد عاد ليصعد الرابية من جديد. أفقده البحث اليانسن غير المجدى، وتسارع الدم في شرايينه، والظلام المطبق، مقدرته على معرفة ذاته وطبيعته ؛ ولم يعد يجد في نفسه سوى مجرد حيوان غريب تنقاذفه الطبيعة. لم يكن يرى الرابية التي يعرفها، تشوهت صورتها، وبدت بعيدة يسكنها ضجيج وجلبة غير مفهومين

الهواء كثيف وصعب الاستشاق، والعرق يتصبب منه، ... وهو مستمر في الجري والصراخ :

. كائيكه !!!

ترددت أصداؤه صراخه الأجنس وكأنه آتٍ من ألف اتجاه. وكأنه بين الحياة والموت.  
كان أمراً يتجاوز كل المعقول، خلقت هذه الوحدة القاسية، وهذا العذاب.  
كان احتضاراً.

ضاع وجه الطفل مع الظلام الخالك؛ لم يعد بإمكانه التعرف عليه، مثل جميع  
الأشكال الأخرى، لم يعد يتذكر ملامحه، لم يعد يتذكر شكل ظله.

. كائيكه !!!

سقطت قطرة باردة كبيرة فوق جبينه المتعرق سالت فوق خده، وسقطت قطرة  
أخرى فوق شفتيه المنفرجتين المعفرتين.

. كائيكه !!!

وسقطت قطرات أخرى باردة فوق صدره، امتزجت بعرقه، وأخرى فوق عينيه  
القلقتين، فأغشتهما.

. كائيكه !! كائيكه !!! كائيكه ...

غطت القطرات الباردة كامل جسمه، وألصقت به ثيابه، وسالت فوق أطرافه  
المرهلة.

انفجر صوت هادر مفاجئ، اختلق معه صوته.

انبعثت رائحة عميقة لجدور الأرض، وللتراب، وللبدور المنتعشة، رائحة  
المطر.

لم يعد بإمكانه التعرف حتى على صوته، الذي طوته أصداؤه متصاعدة للقطرات  
المتساقطة.

صمت فمه، وبدأ كالتائم وهو يمشي متمهلاً، يهدهده صوت المطر، العميق  
والرحب.

لم يكن يعرف أنه قد اتجه عائداً. توقف يتأمل، وكأنما من خلال الدموع، وعبر  
خيوط الماء الصافية، وجه أوسيبيا الساكن، العارق في الظلام مع بصيص من ضوء  
العتبة.



## كاتب وقصة من ألبانيا

بقلم: إسماعيل كاداريه

عبد اللطيف الأرنؤوط

مما لا شك فيه أن الكاتب الألباني (إسماعيل كاداريه) Ismail Kadare كان وجه ألبانيا الذي رآه العالم من خلاله.

فلولاه لم يكن لألبانيا هذا الحضور المائل في ذاكرة القراء. لقد كانت ألبانيا قبله رقعة أرض على الخريطة، وأصبحت بعده روحاً ونصاً عالمياً، يعلي قيم الإنسان، ويعكس تطلّع الشعب الألباني إلى العدل وحرية والحياة الكريمة الأمة بفضلُه عرف العالم روح الشعب الألباني ورسالته وقيمه وأساطيره التي تجسّد عاداته وتقاليده ومثله، ومن هذا المطلق يجب أن يحكم عليه بعيداً من تصرفاته الإنسانية في مواقف الحياة.

ولد إسماعيل كاداريه في مدينة (جير وكاسترا Gjiro kastro) بمجنوب ألبانيا عام 1936م، والتحق بعد دراسته الثانوية بكلية الآداب في جامعة "تيرانا"، وتخرج فيها عام 1958م، وحصل على منحة دراسية لمتابعة دراسته في معهد "غوركي" للآداب العالمي، فاطلع على الثقافة الغربية، وبرز اهتمامه بالشعر منذ أن كان في الحادية والعشرين من عمره، وتطلع إلى التغيير، فكان باكورة نتاجه الأدبي روايته الأولى بعنوان (مدينة بلا إعلانات) التي وضع مسودتها في "موسكو"، وحاول نشرها بعد عودته إلى وطنه لكن الرقابة منعت نشر حلقاتها في ظل الحكم الشيوعي..

في هذه القصة الطويلة يبدو "كاداريه" شاباً طامحاً ومتحمساً للتغيير الثوري العنيف الذي رأى فيه النظام إخراجاً له، فبطلاها شابان تتجاوز حماسهما للتغيير الثوري المواقف المعلنة للحزب الشيوعي آنذاك، فهما يرفضان الدين، ويسعيان

لتخريب الأيقونات في الكنائس وتمزيق الكتب المقدسة، ومنع نشر القصة أو الرواية بسبب ما تمثله من إحراج للحزب آنذاك.

في الوقت الذي كانت ألبانيا فيه تخوض معركة مع التحريفية السوفياتية. وبعد ثلاثين عاماً. حاول "كاداريه" أن يعيد نشرها في الغرب عام 2001م. وبعيداً من قيمتها الفنية، فقد احتفى الغرب بنشرها كعمل أدبي لم يسمح الحزب الشيوعي بنشره.

ثم تحرر "كاداريه" من الأفكار المتطرفة بعد هذه الرواية، كما تحرر من صفة الأدب التحريفي المباشر. وأفاد من تجربته الأولى في إعداد نفسه لتأليف روائي له قالة الفني يستلهم روح الشعب الألباني وتطلعاته ضمن إطار الواقعية الاشتراكية.

فبدأ في روايته التي حققت له شهرة عالمية بعنوان (جنرال الجيش الميت Gjenerali I ushtrise se vdekur) عام 1963م أكثر التزاماً بالأسلوب الفني لكتابة الرواية، وأشد التصاقاً بحياة شعبه الواقعية نتحدث الرواية عن جنرال إيطالي أرسلته حكومته بعد طردها من ألبانيا، برفقة كاهن للبحث عن رفات الجنود الإيطاليين الذين قتلوا في ألبانيا في معارك التحرير. ومع عدم اقتناعه بمجداوى مهمته، فقد لاقى مصيره المحتوم، فقتل على يد محووز ألبانية ماضلة ثاراً لولدها.

هذه الرواية فتحت له أبواب الشهرة العالمية، وترجمت إلى لغات عدة. وأتاحت للعالم أن يطلع على صورة ألبانيا وبطولات شعبها وأعرافه وتقاليده، ونأى فيها "كاداريه" عن المباشرة، ومنحها نفساً شاعرياً فيه من الحرارة والصدق ما يعجزها من الدعاوة.

بعد هذا النجاح، نشر "كاداريه" رواية قصيرة عنوانها: (الوحش) (shkaba) استفاد فيها من واقعة حصان طروادة أمام أبواب إيلليون المقدسة، محاولاً إسقاط الماضي الأسطوري على حاضر بلده في معركة التحرر التي يخوضها. ومع أن "كاداريه" اتخذ لروايته إطاراً من الأساطير العالمية، وأسقط فيها الماضي على الحاضر، فقد أثر بعد ذلك أن ينعطف إلى أساطير بلده ألبانيا وإحيائها في التعبير عن تطلعاته الوطنية، وهي أساطير تمكس روح شعبه وتشده إلى متابعة تطلعاته الإنسانية.



ومن هنا انطلق "إسماعيل كاداريه" في رواياته اللاحقة إلى إحياء تراث ألبانيا الأسطوري والإفادة منه في إسقاط ما يريد إسقاطه من أفكار تحريرية لبعث العزيمة في نفوس الألبان، الذين تهزّم هذه الأساطير، ويرون فيها حكمة الماضي لبناء الحاضر، وفي عام 1968م أصدر "كاداريه" روايته (العريس Dasma) واحترار لها إطاراً اجتماعياً يهاجم الإقطاعيين والمتنفذين، ويحرض على تصفيتهم وإنهاء تسلطهم ومظالمهم، وبدأ فيها الكاتب ملتزماً بأفكار الحزب في تحليله المانع لصراع الطبقات.

وفي عام 1970م أصدر "كاداريه" رواية (الحصن Keshjtjella) تناول فيها بطولته الشعب الألباني في الدفاع عن حصن حاصره العثمانيون في القرن الخامس عشر، لكن الرواية خصصت لتأويلات شتى لأنها تسمح بأكثر من إسقاط سياسي، فقد صدرت بعد النزاع الإيديولوجي الألباني السوفييتي، واجتياح السوفييت لشيكو سلوفينيا عام 1968م وفهمها الغرب على أن الرواية تمثل ألبانيا التي تقاوم التحريفية السوفييتية، وأن المواجهة لم تكن بين العثمانيين والألبان، بل كانت بينهما في مواجهة عدد ومشترك هو الاتحاد السوفييتي.

ويعود "إسماعيل كاداريه" بعد ذلك إلى الأساطير الألبانية يسقطها على حاضر وطنه، وقد وجد فيها سبيلاً لكتابة لرواية الثمينة معيها، المعاصر، وإطاراً لا يقبل التحريف والتأويل، كما لمس فيها استنارة الشعب الألباني لإعادة قراءة هذه الأساطير التي ترسخت في وجدانه، فأصدر في عام 1971 رواية عنوانها (تاريخ منقوش على الحجر kroniké me gur) تحدث فيها عن نصال مدينة "جير وكاسترا" خلال الحرب العالمية الثانية، ومقاومتها القوات اليونانية والإيطالية والألمانية بقيادة الحزب الشيوعي، وخلال سيرة بطلها الشاب الذي جمع بين حلمه والواقع، حتى يتم التحرير وتنتقل المدينة إلى عهد جديد. وضمن الكاتب الرواية مواقف من طفولته وبقائه في هذه المدينة التي ينتمي إليها.

وفي عام 1973م، حاول "كاداريه" أن يبرز الموضوع ذاته في رواية بعنوان: (حرب مدينة Nentori inje kryoq yteti)

عرض فيها تحرير مدينة "تيرانا" من قوات الاحتلال الألماني، وتماثل موضوعها ونهجها مع روايته السابقة من الاهتمام بها.

ولم تنل روايته اللاحقة نجاحاً يذكر وعنوانها: (الشتاء الكبير Dimri I madhe) التي تناول فيها الخلاف الألباني السوفييتي في عام 1961م، وانضمام ألبانيا إلى المعسكر الصيني "المادي" معتمداً على محاضر الاجتماعات بين الوفدين الألباني والسوفييتي ومذكرات (أنور خوجا Enver Hoxha) لطبيعتها السياسية، وطفنان الفكر السياسي على محتواها، وضعف بنيتها الفنية.

ويعيد كاداريه\* في رواية (فجر آلهة السهوب)

ذكرياته في "موسكو" يوم كان طالباً، يتناول فيها قصة حب بطلها ألباني لفتاة روسية مُسيّفاً على هذه العلاقة بعداً إنسانياً واجتماعياً.

ويعود الكاتب بعد ذلك إلى التاريخ، ويحتفي بكل ما هو ألباني يقدمه كتراث لبلاده، ويرى فيه الأسلوب الأمثل للتعبير عن قيمه وأفكاره.. فنشر في عام 1978م رواية عنوانها: (جسر بثلاث قناطر Ura me tri harqe) استلهم فيها حكاية شعبية ألبانية تعكس معتقداً شعبياً يحرص ضرورة التصحية برأس إنسان أو حيوان يوضع في أساس البناء ليضمن له الاستمرار والخلود، ويدعو شعبه لتقديم التضحيات لبناء مستقبل راسخ

وأصدر كاداريه\* في عام 1978م رواية عنوانها:

(الباشويات الكبرى Pashalleqet emadha) سلّط فيها الضوء على شخصية "علي باشا" الذي حاول أن يستقل عن السلطة العثمانية مستعيناً بالغرب، لكن العثمانيين دبروا له مؤامرة قطعوا فيها رأسه وأرسلوه إلى الباب العالي.

وفي عام 1979م أصدر كاداريه\* رواية عنوانها:

(لجنة الاحتفال Komisioni I festës) تناول فيها واقعة تاريخية معروفة في التاريخ الألباني، إذ عمدت السلطة العثمانية إلى تدبير مؤامرة هدفت إلى تصفية حمسمائة عصر من أعيان الألسان ذوي النزعة التحريرية بدعوتهم إلى احتفال في مدينة (مناستير Manestir) وقصت عليهم، وندد الكاتب بالروح التأمرية والدموية للحكم العثماني.

ويعود كاداريه\* إلى الرمز والأسطورة الألبانية ينطقها ويسقط خلالها تطلعاته في رواية عنوانها:

(من أعاد دورنتين Kush esolli doruntinen) عام 1979م وتعتمد الرواية على أسطورة ألبانية شعبية متداولة، يبعث فيها الأخ حياً من موته ليدافع عن أخته المختطفة، إذ يعدو بعث الأخ بعثاً للشعب الألباني المستسلم لصيرته كالموتى، ونالت الرواية شهرة لما فيها من فرص متعددة لقراءة رموزها الأسطورية. وفي رواية عنوانها (موظف قصر الأحلام hlepunesii pallati l ëndrrave) التي صدرت عام 1981م، يعود الكاتب إلى التاريخ العثماني يستلهم منه أبرز الحوادث، ويسقط خلالها نقداً للنظام الاستبدادي فيرصد كل حلم قد يتحول إلى واقع يهدده، فيجهضه قبل أن يجد سبيله إلى التحقيق.

وأصدر إسماعيل كاداريه "مجموعات قصص طويلة أو روايات قصيرة. أهمها:

• برودة الأعصاب 1980م Gjakftoftesia

• نيسان المكسور prilli l thyer تدور فيها تقاليد النار لدى الألبان

ويسمى "كاداريه" نحو الرواية الإيديولوجية فيصدر رواية عنوانها: (حملة موسيقية في نهاية النساء Koncert me fund te dimrit)

تداول فيها وجهة نظر، حُررت من الخلاف المتناغم بين ألبان والصين وكذلك رواية (الملف Dosja H) استند فيها فترة حكم الملك أحمد زوغو "بالسخرية خلال متابعة بطلانها الباحثين الغربيين اللذين يزوران ألبانيا للإطلاع على تراثها الشعبي. لكنهما يحصنان لمراقبة السلطات ومضايقتها، مما يعكس عرلة ألبانيا عن العالم وتوقعها بعيداً من الانفتاح والتواصل.

وفي عام 1990م غادر إسماعيل كاداريه بلده ألبانيا إلى باريس. ونشر رواية عنوانها: (الهرم Piramida) عام 1992م جسّد فيها القطيعة التي تمت بينه وبين الحزب الشيوعي، واستعار واقعة رفض الفرعون المصري "كيوس" دونه في هرم كابسلافه، ليرمز خلالها إلى رغبة "أنور خوجا" زعيم ألبانيا الشيوعي، أن يدفن في هرم صحم في قلب العاصمة "تيرانا"، وساعد على انتشار الرواية المفارقة بالمطالبة بنقل رفات "خوجا" من هذا المسمى وتحويله إلى مركز للموسيقى الغربية التي لم يكن "خوجا" يحب سماعها في حياته.

وأصدر "كاداريه" في عام 2003م رواية عنوانها :

(الطل Hie) تناول فيها الصراع الصامت على السلطة بعد وفاة "خوجا" وقد كتبها سرّاً في فترة حكمه ، وسرّبها إلى دار نشر فرنسية ، وفيها يصور عرل ألبانيا في ظل حكم "أنور خوجا" في سنواته الأخيرة ، ويعقد مقاربات بين واقع ألبانيا في الفرون الوسطى والتقدم الذي شهده العالم الغربي ، وكأنه يقطع كل صلة له بالنظام الاشتراكي خلال صورة البطل الذي يمثله ، ويظهر نفسه وكأنه ضحية للنظام الاشتراكي.

وإننا نلاحظ خلال قصصه ورواياته أن الغرب الذي عزز شهرة إسماعيل كاداريه كان يتابع نتاجه باهتمام وينقل إبداعه المنسجم مع مصلحته. لكن هذه الشهرة الواسعة لم تأت من فراغ ، فقد كان العرب يعلمون بتميزه الإبداعي وموهبته الروائية المتميزة فنياً ، وهو يعرف أن ما يقدمه للقرء ينقل إبداعاً متميزاً جديراً بالقراءة ، ويسلط الضوء على الأدب الشعبي العمي نرائه الأسطوري ، ويسقطه على الواقع ، ويعبئ بالشعر الشعبي الذي يدون سيرة شعب ماضية ، وينقلها إلى العالم بإبداع ، ويسعى إلى تحديثها وتحديثها من عناصرها الميثولوجية ويمسكها على الواقع المعاصر.. ومن هذا المنطلق يجب أن نحكم على عظمة أدب "إسماعيل كاداريه" بعيداً من مواقفه السياسية ومخولاته فالساسة يمدحون ولا يسانون بتعبير فقد أهمل "كاداريه" العالم صورة ألبانيا التي ستظل تقترن به ، فهو ابنها وهي أمه ومن ثديها رضع وأعطي.

\*\*\*

□□

## الموسيقا على التلة

بقلم: ساكي

ت: توفيق الأسدي

تاولت سيلفيا سلتون وجبة الفطور في غرفة الصباح في "يسيني" بإحساس مبهج بالنصر المطلق، يشبه شعور آيرونسايد الحماسي في صباح يوم من أيام مباريات الملاكمة في مدينة وورستر لم يكن مراحها من النوع المشاكس، ولكنها تشمي إلى تلك العنة الساحقة من المقدسين الذين تدفعهم الظروف لأن يكونوا مشاكسين. لقد أراد اقدر أن تكون حياتها مسعولة بسنة من الزاعات الصغيرة، وفي العادة حين تكون الأرحمة ضدها. وعموماً كانت سحج في الخروج متصرة وكانت تحس بأنها قد وصلت بأفسى نزاعاتها وأهمها إلى نتيجة ناجحة فقد كان زواجها من مورتيمر سلتون، مورتيمر الميت كما كان أعددؤه الأكثر حميمية يسمونه، رغم العداء الصقيعي لأسرته، ورغم لا مبالاته الصادقة تجاه النساء، لجأزا احتاح إلى بعض التصميم والمهارة والبارحة، كانت قد وصلت بصورها إلى مرحلة ختامية بلى انتزعت روجها من المدينة وما يتبع لها من مصحات المعالجة بالمياه، وجعلته "يستقر" كما أفادت بلغتها الخاصة ضمن هذه العزة البعيدة المطوقة بالغابات التي كانت منزله الريفي.

كانت أمه قد قالت لهجة انتقادية: "لن تستطيعي قط أن تجعلي مورتيمر يذهب إلى هناك، ولكن لو أنه ذهب مرة إلى هناك، فسوق يقي. إن يسيني ترمي بسحرها عليه كما المدينة ويمكن للمرء أن يفهم ما الذي يشهده إلى المدينة." ثم هزت العجوز المهية كتفيها

كان يطعم على يسيني جو بري كثيب وحشي تقريباً ليس من المحتمل أن يعجب من تربى في المدينة ، ولم تكن سيلفيا ، على الرغم من اسمها ، معتادة على أية غابات تزيد على ما في كنسينغتون كثيرة الشجر. كانت ترى الريف كشيء ممتاز وصحي بأسلوبه الخاص ، ومن الممكن أن يصبح مزعجاً إذا بالغت في تشجيعه كان انعدام الثقة في حياة المدينة شيئاً جديداً عليها ، أوجده روجها من مورتيمر ، وكانت تراقب بعين الرضا الاضمحلال التدريجي لما كانت تسميه "نظرة شارع جرمين" في عييه حين راحت غابات ونباتات الخلدج في يسيني تحيم عليها الليلة الماضية. لقد هيمنت قوة إرادتها واستراتيجيتها سيقى مورتيمر هنا

عبر يوافذ غرفة الصباح كان ممكناً مشاهدة منحدر مثلث من المروج ، يمكن للمساهل أن يسميه مرجة منزلية ، وما وراء سياجها الحفيض المؤلف من شجيرات الفوشيا المهملة كان منحدر أعمق من باتت الخلدج والسرخص يهبط إلى وديان صيقة كهفية تعطيها شجر السنديان ولصموس. في وحشيتها البرية المكشوفة كان هناك رابط خفي يربط معنة حياة ترعب الأشياء غير مرئية. بنسبت سيلفيا برضا عن النفس وهي تحدى الى المطر بطبعي بظوره إعجاب مية ، ثم ارتعدت فحاة. قالت لمورتيمر الذي يصم إليها "لكنك هب شديد تنوحش ، حتى إن المرء يكاد يعتقد أن عبادة بان" ثم تفرص في هذا المكان

قال مورتيمر: "لم تفرص عبادة بان قط. كانت هناك آلهة أخرى أكثر حدة تجذب إليها عابديه بين الحين والآخر ، ولكنه إله الطبيعة الذي على الجميع العودة إليه في النهاية ؛ كان يسمى بـ (آبي الآلهة) ، ولكن معظم أولاده ولدوا ميتين".

كانت سيلفيا متدية بطريقة صادقة وتعبدية على نحو غامض ، ولم تكن تحب سماع أن يقال عن معتقداتها إنها مجرد زوائد لاحقة ، ولكن كان هناك على الأقل

<sup>1</sup> سيلفيا Sylvia الاسم قريب من كلمة Silvan الإنجليزية التي تعني الأجمة أو ربة الأجام. (المترجم).

"بان: إله الغابات والعراعي والرعاة عد الاغريق. (المترجم).

شيء جديد ومفعم بالأمل في أن تسمع مورتيمر الميت يتحدث بكل تلك الحيوية والقناعة عن أي موضوع.

سأنته غير مصدقة: "أنت لا تؤمن حقاً بـيان، أليس كذلك؟"

قال مورتيمر بهدوء: "أنا أحمق في كثير من الأمور، ولكنني لست أحمق إلى حد لا أؤمن فيه بـيان وأنا هنا وإن كنت تتمتعين بالحكمة فلا تكفري به على نحو شديد التباهي خلال وجودك في موطنه".

ولم يحدث إلا بعد أسبوع من ذلك، وبعد أن كانت سيلفيا قد عرفت كل معانٍ مشاوير الغابة من حول ييسيني، أن تجرأت وقامت بجولة تفتيشية لأبنية العزبة. كان فناء المزرعة يوحى لها بمشهد من الجلبة المرحية، بوجود مُمَخَّضَات اللبن ومبدِّسَات القمح اليدوية وعاملات الملبنة المبتسمات، وأزواج من الجياد تشرب وقد غرقت حتى ركعها في سرك ماء ملبنة بالسطر ولكنها حين تجولت بين الأبنية الرمادية الكالحة لمرعة صبية ييسيني، كان أول انطباع بها هو الهدوء والعزلة الساحقان، وكأنها دخلت مراً مهجوراً معزلاً برك مد رمن بعيد للوم وبيوت العنكبوت ثم جاء ذلك الشعور بالعداء ليقط المحتلس، ذلك الظل نفسه لأشياء غير مرئية كانت تدور وكأنها تلتقي تلك الوديان الصيقة العابية والأيكات ومن خلف أبواب ثقيلة وبوارج مخمدة كانت تأتي أصوات دوس الخوافر أو صريف السلاسل، وأحياناً الخوار المكنوم من حيوان مربوط، ومن زاوية بعيدة كان كلب أشعث يراقبها بعينين عدائيتين مصممتين. وحين اقتربت منه انسل بهدوء إلى وحاره، ثم انسل مجدداً إلى خارجه بهدوء بعد أن مرت به. كما انسلت بضع دحاجات كانت تبحث عن الطعام تحت أحد الأكداس، مبتعدة تحت بوابة عند اقترابها شعرت سيلفيا أنها لو صادفت أي بشر في هذه البرية المزلعة من مخزن الحبوب والزرية فإنهم كانوا سيهربون كالأشباح من تحديتها. وأخيراً وبينما كانت تدور من حول إحدى الزوايا بسرعة، صادفت شيئاً حياً لم يهرب منها. كان هناك خنزير ضخم متعدد في بركة من الوحل، وكانت ضخامته تتعدى أكثر حسابات هذه المرأة المدنية تطرفاً فيما يتعلق بلحم الخنزير، وكان في حالة من الاستعداد السريع للغضب بل وعند الضرورة صد هذا التطفل البادر وكان الآن هو دور

سيلفيا لتتراجع دون فصول. ويسمى راحت تشق طريقها عبر فناءات الأكادس وورائب البقر والجدران الخشبية الطويلة، أجفلت فجأة لسماع صوت غريب: كان صدى ضحكة صبي، ضحكة رمانة ملتصة. كان "جان"، الصبي الوحيد المستخدم للعمل في المزرعة، وهو فلاح دال الوجه كثاني الشعر، يعمل في حقل البطاطا في منتصف المسافة إلى أقرب سفح تلة، أما مورتيمر، فقد قال حين سألته إنه لا يعرف بوجود أي شخص آخر يمكن أن يطلق تلك الضحكة الساحرة الخفية التي كمت لسيلفيا خلال تراجعها كانت ذكرى ذلك الصدى غير الممكن تقفي أثره قد أصافت إلى اطباعاتها الأخرى عن وجود "شيء ما" شرير وماكر يتحول في يسيبي

لم تكن ترى مورتيمر كثيراً، كانت المزرعة والغابات وجداول سمك السلمون المرقط تسلمه من الفجر وحتى العسق وفي إحدى المرات، وبعد أن اتبعت الاتجاه الذي رآته يسير فيه في الصباح، وصلت إلى مكان مفتوح ضمن أكمة من أشجار الجوز، وكانت أشجار الطقوس الضخمة تطوق المكان فتجعله أكثر اعتلافاً، وفي المنتصف كانت هناك قاعدة فوقها تمثال برونزي صغير للإله بان الشاب. كانت قطعة جميلة من لاحت. ولكن اهتمامها تركز على نحو رئيسي على حقيقة أن عقوداً من لعب قطع حديث قد وضع كفرياد عند قدمي التمثال لم يكر العيب متوفراً بكثرة في منزل الضيعة، واختلطت سيلفيا العتقود بغضب من على قاعدة التمثال سيطر غضب مترع بالازدراء على أفكارها وهي تتمشى ببطء عائدة إلى البيت، ثم استسلمت لشعور حاد بشيء ما كان قريباً جداً من الخوف. فعبير كثلة متشابكة من الشجيرات النامية كان وجه صبي يعبس باتجاهها، وجه أسمر وحميل، وله عينان شريتان على نحو لا يوصف كان مرماً معزلاً، وكانت جميع المرات من حول يسيبي معزلة بالمناسبة، وقد أسرعت في سيرها دون أن تنظر حتى تتأمل في هذا الشبح المفاجئ ولم تكتشف إلا بعد أن وصلت إلى المنزل أنها أسقطت عقود العنب خلال هروبها.

قالت لمورتيمر في ذلك المساء: "لقد رأيت شاباً في الغابات هذا اليوم، كان أسمر الوجه ووسيماً، ولكن هيئته دل على أنه وغد. ربما كان عجرباً".



قال مورتيمر: "نظرة معقولة، ولكن لا يوجد أي عجز في هذه الأرجاء في الوقت الحاضر"

سألت سيلفيا: "من يكون إذن؟" وحين بدأ على مورتيمر وكأنه لا يعلم، تجاوزت الموضوع لتحدث عن النذر المقدم الذي وحدته

قالت: "أفترض أن ذلك كان من فعلك، ولكنه عبارة عن عمل جنوني لا ضرر منه، ولكن الناس قد يعتقدون أنك أحمق إلى حد كبير لو عرفوا بالأمر."

سأل مورتيمر: "هل عشت به؟"

قالت سيلفيا وهي تراقب وجه مورتيمر الهادئ لتستدل على وجود علامة من علامات الصيق: "لقد رميت بالغيب بعيداً بدا الأمر شديد الحماسة."

قالت مورتيمر بتأمل: "لا أعتقد أنك تصرفت بحكمة. لقد سمعت أن "آلهة الغابات" تصرف على نحو رهيب تجاه أولئك الذين يرحبونهم"

أجاب سيلفيا: "ربما تصرف كذلك تجاه أولئك الذين يؤمنون بها، ولكنك ترى أنني لا أؤمن بها"

قال مورتيمر بلهجة هادئة غير المتعجلة: "لو كنت في مكانك لتجنب الغابات والبساتين، وابتعدت عن الحيوانات ذات القرون في المزرعة"

كان ذلك كله هراء بالطبع، ولكن في تلك البقعة المنعزلة المطوقة بالغابات الهراء وكأنه قادر على استيلاد جنس هجين من القلق.

قالت سيلفيا فجأة: "مورتيمر، أعتقد أن علينا العودة إلى المدينة سريعاً."

لم يكن انتصارها كاملاً حسبما افترضت. لقد حملها ذلك الانتصار إلى مكان أصبحت تواقه إلى مغادرته.

قال مورتيمر: "لا أعتقد أنك ستعودين إلى المدينة قط". بدا وكأنه يعيد صياغة نبوءة أمه لنفسه.

لاحظت سيلفيا بانزعاج وبعض ازدراء للذات أن خطر سير نحوها في عصر اليوم التالي أخذها بعيداً عن شبكة الغابات. أما فيما يخص الماشية ذات القرون، فلم تكن هناك حاجة إلى تذكير وتحذير ومورتيمر، فلطالما اعتبرت حيادها موضع شك

في أحسن الأحوال لقد أفقدت بحيلتها أكثر البقرات اللبونة أمومةً من أنوثتها وحوالتها إلى ثيران قابلة لأن ترى "اللون الأحمر" في أي لحظة أما الكبش الذي كان يرعى في الحقل الصغير الصيق الواقع تحت البساتين، فقد حكمت عليه بعد تدقيق صارم ومسهب وحذر بأنه ذو مزاج وديع.

ولكنها قررت هذا اليوم، أن تترك وداعته دون اختبار، لأن ذلك الحيوان الهادئ عادةً كان يتجول بحركة تدل على القلق من إحدى زوايا المرج إلى الأخرى. كان هناك صوت عزف خفيض متقطع لمرمار، أشبه بصوت ناي قصبي، يأتي من أعماق أليكة مجاورة، ويبدأ وكأن هناك علاقة دقيقة بين السير القلق للحيوان والموسيقا المتوحشة القادمة من الغابة.

تحولت سيلفيا بحطواتها بانجاء صاعد وتسلفت المنحدرات المغطاة بنبات الخننج والتي كانت غند في أكتاف ملتمة عالياً فوق يسيبي كانت قد تركت ألحان المرمار خلفها، ولكن عبر الوديان الصيقة إلى الأسفل راحت الريح تجلب موسيقا من نوع آخر، إنه السح خبير للتوتر لكلاص صيد في حانة المطاردة الشاملة. كانت يسيبي تقع على أطراف ريف ديفور - أند. سومرست، وكانت الطرائد من الأيائل تأتي من ذلك الانحاء أحياناً استطاعت سيبب أن ترى لأن جسماً داكناً، يقطع ابتلة إثر الأخرى متقدماً بصره، ثم يحتفي مرة إثر أخرى بعيداً عن الأنظار وهو يعبر الوديان الصيقة، بينما كانت تلك الجوقة عديمة الشفقة ما تزال تطارده بسات، وبدأت تشعر بالتوتر من جراء التعاطف المشوب بالإنارة الذي يشعر به المرء تجاه أي شيء مطارد إن لم يكن له في اصطياده أي اهتمام مباشر. وأخيراً انطلق خارجاً من آخر خط من أشجار السنديان وبياتات السرخس ووقف يلهث في أرض مكشوفة، وكان أيلاً ذكراً سمياً في آخر شهر من شهور الصيف (أيلول) ويحمل رأساً جيد التجهيز كان مساره الواضح هو أن يهبط نحو البرك السمراء في أندركومب، ومن هناك يشق طريقه نحو الملاذ المفصل للأيائل الحمراء، البحر. ولكنه، وبألدشة سيلفيا، التفت برأسه نحو المنحدر العالي وراح يشلق بتصميم فوق نباتات الخننج. فكرت: "سيكون الأمر مريعاً، ستوقعه كلاب الصيد أرضاً أمام عيني". ولكن موسيقا مجموعة كلاب الصيد بدت وكأنها قد توقفت لبرهة، وسمعت بدلاً عنها

مجدداً صوت العزف المتوحش على المزمار، والذي راح يتصاعد الآن من هذا الجانب، ثم من الجانب الآخر، وكأنه يحث الأيل المتهاالك على بذل جهد أخير. وقفت سيلفيا بعيداً عن المكان الذي سيمر به ضمن أيكّة من شجيرات العنينة، وراحت تراقبه وهو يصعد بمشقّة نحو الأعلى، وخاصرتاه تبدوان داكنتين من العرق، والشعر الحشن على عنقه يلتصق بالضوء في تباين مع الخاصرتين. وفجأة أصبح عزف المزمار حاداً من حولها، وبدأ وكأنه يأتي من الشجيرات التي عند قدميها، وفي تلك اللحظة نفسها، استدار الحيوان الضخم والتحدر باتجاهها. وخلال لحظة تحولت شفقتها تجاه الحيوان المطارد إلى رعب مجنون من الخطر المحدق بها. عرقلت جذور الخلتج السمكية جهودها المذعورة للهرب، ونظرت باهتياج شديد نحو الأسفل بحثاً عن كلاب الصيد المطاردة. كانت القرون الهائلة للأيل على مسافة أمتار قليلة منها، وحلال ومصة من الخوف التحدر تذكرت تحذير مورتيمر، أن تبعد عن الحيوانات ذات القرون في المزرعة ثم ونبضة فرح سريعة لاحظت أنها لم تكن وحيدة. ظهر شكل بشري على بعد خطوات منها، غارقاً حتى ركبتيه في شجيرات العنينة

صرخت: "ادفعه بعيداً عني" ولكن الشكل البشري لم يتحرك مستجيباً لصراختها.

اندفعت قرون الأيل نحو صدرها مباشرة، وراح أنفها يشم الرائحة الحريفة للحيوان المطارد، ولكن عينيها كانتا مترعنتين بالرعب من شيء ما شاهدته عدا الموت الوشيك. وفي أذنيها رن صدى ضحكة صبي، ضحكة رنانة وملتبسة.



## مسكين

بقلم: ماصاندا

ت: شوكت يوسف

ولدت الكاتبة (ما صاندا) في مدينة رانغون عاصمة دولة ميانمار (بورما سابقاً) عام 1947 ، وهي ابنة الكاتب والمترجم المعروف (مان تين). تخرجت في معهد الهندسة ، قسم العمارة وبدأت تنشر أعمالها منذ عام 1965 . صدر لها بصع مجموعات قصصية ، إضافة لروايتها المشهورة "لا يعرف لأنه صغير" الصادرة عام 1971 .

اسمه (كو خلا سين) كن أسمر اللون متوسط القامة ، ليس جميلاً ولا قبيحاً . بكلمة واحدة لم يكن مشمير في شيء عن عمره . عمل في دور السينما كقاطع تذاكر . ذات مرة سمع وهو في عمله صيحاً منو صلا في الضالة ، فشرده ذهنه . "الفيلم ، على ما يبدو ، ممتع ، سيكون من المصد لو تشاهد عرصه زوجته (ما كخين تخين) .

لكن ما كخين عيين حامل في شهرها التاسع وعمره لا تستخدم وسائل النقل ، وبوجه خاص الحافلة . لن يدفع نقوداً لقاء بطاقة الدخول طبعاً ، وهي لا تحب الأفلام الإنكليزية . تابع كو خلا سين تأملاته . لكن الفيلم سيعجب (ميزو) حتماً ، وميزو هذه ابنته ذات الثلاثة أعوام ميزو تعني الزهرة هو لم تسعد الحياة ، لكن يمكن أن تكون أكثر رفقاً بابنته . فميزو هي الأفضل بين الزهور اتسم كو خلا سين إذ تذكر كيف لوحث ابنته بيدها له مودعة هذا الصباح وطلبت منه أن يحدس لها حلوى .

"ذكية ماشاء الله" أحس بالارتياح عندما خطرت له هذه الفكرة ، فشرده ثانية . ستصبح ميزو مصيفة في شركة طيران ، فهي لطيفة جذابة كلا . . الأفضل طيبة ، طيبة وتقود "الفيات" بنفسها . أو ربما يكون من الأنسب أن تدرس الهندسة . فكو خلا سين في ذلك عندما بدأت أمامه كالمات معهد (البوليتكنيك) حاملات رسوماً

ومخططات هندسية. ولا بأس لو أصبحت معلمة. هذه هي تصلح وضع الشال على صدرها، تقف في الصف وتكتب على السبورة.

- شكراً يا جورج. هو الذي شدني إلى السينما، يا له من فيلم مضحك ! -

تناهت إلى سمع كو خلا سين أطراف أحاديث.

انتهى الفيلم وشيع كو خلا سين بظرة الناس الخارجين من الصالة. أدهشه فستان إحدى العتيات بألوانه الواهية، وتذكر ما قالته له ما كحين تخين أكثر من مرة: "لا يوجد عندي تنورة لائقة أخرج فيها إلى الشارع بين الناس كان عندي واحدة فقط واضطرت لبيعها كي أشتري دواء لميزو".

"مس الطريف معرفة سعر مثل هذه التنورة" عرف أن ثمة فساتين يساوي واحدها مائة وحتى مائتي (دجا)<sup>(1)</sup> مثل هذه الأسعار تثير الرعب لدى كو خلا سين، أما ما كخين تخين فقالت: "فمس هذه التنورة يعادل كل راتنا الشهري". سرّ كو خلا سين لأن زوجته تترك تماماً وضع الأسرة العسير، فلا تطلب لنفسها شيئاً. عن ذلك، فهل يمكنها أن تحلم حتى بآبة سلعة أخرى بثمن مشابه حتى القماش الرخيص لم يعد متيسراً شراؤه.

- أسرعوا، أسرعوا، يوجد فمكة شاعرة! دخلت فتانان شترتا رائحة عطرية غاذة في كل الصالة، ثم توقفتا فجأة للحظة، إذ لم تألف أعينهما بعد ظلام المكان.

- آي، خلا سين، مالك شارد؟

جفل كو خلا سين من المفاجأة أما (كوتين بئي) فقهقه بصوت عال، وهو ينظر إلى صديقه المرعوب. كان معه ثلاثة أطفال.

- إيه! هل ستجد لنا مكاناً؟

- نعم، تعالوا، في الشرفة أمكنة كثيرة خالية.

قاد كو خلا سين أصدقاءه إلى صالة السينما دون أن يقطع لهم تذكرة، علماً أن الأمر لا يحلو من خاطرة. فقد يطرد من عمله إذا لاحظ المدير ذلك.

- الصالة غاصة كما أرى.

- طبعاً، هذا فيلم كوميدي. كنت أود لو تحضر عرضه ما كحين تخين.

(1) وحدة نقدية متداولة في ميانمار.

.. وما المانع؟

.. هي حامل وفي أيامها الأخيرة. يجب أن تضع مولودها قريباً جداً.

أشعل كو خلا سين السيجارة التي قدمها له صديقه اضطر للتخلي عن هذه المتعة قبل فترة. ليس لديه نقود، لذا أقطع عن التدخين منذ أكثر من شهر.

.. أين ستلد امرأتك؟ في المستشفى؟

.. كلا، ليست الولادة الأولى ستعني بها أختها. أأمل أن تلد دكراً.

أخذ السيجارة بين شفتيه وسحب برغبة نفساً عميقاً. نقص الرماد فأحرق في غفلة سرواله.

.. أوه، احترق السروال الوحيد لدي.

نظر كوتين بخي بإشفاق إلى صديقه كو خلا سين. كان الأخير يرتدي قميصاً أبيض في الأصل، لكن عدا، نظراً لقدمه، دالوب حائل وياقة مهترئة فوق سروال عتيق. أما شعره فكان طويلاً مموشاً ومدهوناً بزيت جور الهند اللعاع.

.. لن نتخلص أبداً من الفقر

.. ما دمنا غير متعلمين سنقى هكذا يجب على الأقل أن نعلم أولادنا، أما نحن المساكين فمصيرنا معروف.

.. ماذا تعني كلمة "مساكين"؟

.. المساكين هم الناس المعصرون الذين لا يعياً بهم أحد يموت المسكين فلا يعلم أمره ولا يحزن عليه امرؤ سوى زوجه وأطعاله. أموت أنا مثلاً فيقول قائل: كان يقف بباب دار السينما شخص يرتدي سروالاً قذراً ويتحرى تذاكر الدخول، وفجأة غاب عن الأنظار. حتى الزوجة والأطفال لن يحزنوا طويلاً، كان لم يعيش على هذه الأرض إنسان اسمه خلا سين يجيء المساكين إلى العالم في غفلة ويولون في غفلة كذلك.

نظر كوتين بخي إلى صديقه في دهشة. ما له غرق فجأة في تأملات فلسفية؟!

.. تحظر بسالي أحياناً فكرة محونة. أن أموت فجأة ميتة غير عادية، فأجعل الناس يتفكرون جدياً بوجودهم.

.. وكيف ذلك؟

بساطة مراقب التذاكر كو خلا سبي ألقى بنفسه من نافذة الطابق الثالث ومات.  
يمكن أن يشير مثل هذا النبأ الناس.

. لا داعي لذلك الأفضل أن تعيش مغموراً على أن يحصل لك ذلك.

استعد كونين يحيى ، أما كو خلا سين فبقي فترة طويلة لا يستطيع التخلص من  
هذه الهواجس "بالفعل ماذا سيحدث بعد موتي؟ تتزوج ما كخين تخين  
هنا استعض وقال في نفسه : "مالي أفكر بالموت؟ لأن المنجم قد تنبأ لي بعام  
نحس؟".

بينما كان كو خلا سين يحاول طرد الهواجس السوداء من رأسه تذكر أن رميله  
قد أعاد له اليوم خمسة (دجا) كان قد استلفها منه قبل فترة :  
"سافرهما وأشتري لهما فطائر. ما كخين تحبها كثيراً". وتحسّس قطعة العملة  
الورقية في جيبه.

انتهى العيلم وذهب كو خلا سبي ليمتدح باب القاعة بدأ الناس بالخروج ، بينما  
سمع بشكل أقوى صرخهم وصحكهم محسن مزاجه بعض الشيء

كانت الساعة العاشرة مساءً عندما غادر كو خلا سين دار السينما وسار بهمة  
وشباط إلى بيته. الشوارع غاصّة بالناس والحركة كما لو كان الوقت نهائياً عرج على  
حانوت صغير لبيع المعجنات الصينية ليشتري فطائر لأسرته

بينما كان ينتظر دوره لشراء الفطائر راح يستعرض بلا مبالاة وجوه الناس حوله  
وهو يكرر كيف ستسر هذه الهدية زوجته وابنته... سأل لعابه من رائحة البسكويت  
والمعجنات الحلوة الأخرى التي يعبق بها المكان. كانت هذه الرائحة وحدها كافية  
لإشباع المرء ، فلم إنفاق خمس وعشرين أو حتى خمسين (دجا)؟

كان الحانوت غاصاً بالزبائن وهكذا انتظر حوالي عشرين دقيقة حتى جاء دوره.  
تناول من البائع علبتين وخرج فرحاً ملهوقاً حتى كاد أن يعبر طريقاً تقطعه أرتال من  
السيارات المسرعة.

. آه يا إلهي!

. أوه ، أوه ، أوه! ترددت أصداً صراخ محموم. سقط كو خلا سين بوجهه على  
الإسفلت بعد أن زلّت قدمه في منتصف الشارع ، وعلى الفور عبّرت فوقه سيارة

مسرعة. سمعت صرخة ضعيفة أشبه بالأنين وصريير مكابح. رقد كو خلا سين مبتاً وسط بركة دم ، وعلى معدة بضع خطوات منه علبتا المطاثر تجمع الناس...

. أين سائق السيارة؟

في هذه الأثناء أسرع السائق وسلم نفسه للشرطة.

. يا لها من مصيبة ، مسكين . قالت عجوز مسنة كانت قريبة من المكان حين وقوع

الحادث.

. طبعاً يجب الحذر . قال آخر والسيجار في فمه . ، لكن مهما كان فالسائق هو

المذنب.

. يبدو أنه كان على عجلة . قال ثالث . كوتين يحي ، تعال انظرا

لم يعرف كوتين مخي للوهلة الأولى صديقه ، ذاك الذي تحدث معه قبل قليل عن الناس المساكين حديق في الحنة جيد ، وحناء انكمش ، وحب قلبه وقال في سره فيما يشه الهمس : "كل شيء بمكر" وتابع طريقه.

قدمت عربة الإسعاف السريع .. وثقت الحقة تفرق الناس كل في طريقه بين متفكر في حياة الإنسان على الأرض وبين من يدعو الله أن يرعه ويحميه.

تحركت العيوم السوداء أرعدت السماء مدرة بهطول المطر سقطت على النطف الأولى الكبيرة ، غسل المطر الإسفلت دماء كو خلا سين

في اليوم التالي كان كو خلا سين نسياً منسياً كعهدا تحركت السيارات على الطرقات العامة وضجت الشوارع بالحركة. ترددت أصدا ضحك الناس وقهقهاتهم.



هل أستدعي الداية؟ سألت أخت كو خلا سين روعة أخيها وهي تمسح العرق المتصبب عن جبينها كانت ما كخين شاحبة الوجه تتلوى من الألم وتعص على شفتها كي لا تصرخ ، امتلأت عينها بالدمع.

. مضى الليل ولم يعد خلا سين.

. أين يروح عن نفسه؟ يعلم جيداً أن روجته قد تلد بين يوم وآخر.

. يبدو أن طارتما قد طراً. لم أتم طوال الليل.



.. ماما، أين البابا؟ سألت ميزو وهي جالسة القرفصاء.

بدلاً من الجواب أجهشت ما كخين نخين بالبكاء.

.. ماما، لماذا تبكين؟

.. أنا لا أنكي يا ابنتي.. عاد الألم من جديد.. وصعت ما كخين نخين يدها على بطنها وتأنوت، لكن لم تنس لدقيقة واحدة روحها رغم الألم الذي تكابده. أثناء ابولادة الأولى لم يتركها لحظة واحدة، ساعدها وشجعها كثيراً تذكرت كيف ذهبت إلى المستشفى مستندة على كف كو خلا سين.. أين هو الآن؟ هل حدث له ما ليس في الحساب؟ أم أنه.. كما يقولون.. رأى سمكة طرية فترك المحفظة؟

وصلت الداية.. طلبت من الأخت أن تبعد ميزو، لكن الطفلة لم تشأ الخروج وظلّت تلح في السؤال:

.. أين بابا؟

.. ذهب ليشترى لك حلوى.

عملت أخت كو خلا سين على مراعاة الطفلة تأملت من أجل ما كخين نخين وغصبت من أحيتها كانت صحيفة ليوم على الطاولة.. ساءتها امرأة وقرأت العنوان التالي:

"حدث سير في وسط امدية اليوم وفي الساعة العاشرة والنصف ليلاً وقع رجل كان يقطع الشارع تحت عجلات سيارة ومات.. السائق موقوف رهن التحقيق اسم المغدور غير معروف بعد".

.. "أيعقل أن يكون هذا أخي؟".. تساءلت المرأة قلقة.

.. وند الصبي! صاحت الداية فرحة.. ركضت المرأة إلى الغرفة حيث ترقد الأم

ضمت ميزو إلى صدرها وراحت تردّد:

.. الآن صار لك أخ، أخ...

غطت كلماتها على صراخ المولود الجديد.

أتى إلى العالم مسكون جديد.



## امرأة الماضي

بقلم: رولاند شيملبفنيش

ترجمة: د. نبيل الحفار

♦ كاتب مسرحي ألماني، ولد في مدينة غوتنغن Göttingen عام 1967. درس الصحافة وعمل من ثم صحافياً حراً في اصطنبول، إلى أن بدأ بدراسة الإخراج المسرحي في معهد أوتو فالكترغ الشهير في مدينة إسِّن Essen ثم في ميونيخ München عمل من ثم محرراً مساعداً ومستشاراً في الإدارة الفنية لمسرح كمر شيله Kammerspiele في ميونيخ

انتقل في عام 1999 إلى العاصمة برلين ليعمل مؤلفاً ومستشاراً درامياً في مسرح شابوبوه Die Schaubühne. وهو يعمل حالياً في مسرح شاو شيل هاوس Schauspielhaus في مدينة هامبورغ Hamburg

نشر حتى الآن خمسة عشر نصاً مسرحياً، عُرضت جميعها في أكثر من مسرح في ألمانيا وخارجها برؤى إخراجية مختلفة، وقد ترجمت بعض هذه النصوص إلى لغات عدة، منها الروسية والإنكليزية والفرنسية والإسبانية والكتلونوية والتركية. كما حصل الكاتب على جوائز مسرحية ألمانية متعددة، منها "جائزة إله. لاسكر شولر" 1997، "جائزة شيلر في بادن. فورتنبغ" 1998، "جائزة نستروي" 2002.

♦ نشرت مسرحية "امرأة الماضي" في عام 2004، وعُرضت أول مرة في مسرح بورع Burgtheater في فيينا، وترجمت إلى الصربية والإسبانية والإنكليزية والفرنسية والبولونية والعربية.

## الشخصيات:

فرانك، في الخامسة والأربعين

كلاوديا، زوجته

روسي، فونشلاندر

الدي، ابن فرانك وكلاوديا

كيناء، صديقة الدي

◆ المعلومات المتعلقة بالقفزات الزمنية عند بدايات المشاهد يجب أن توضح للمشاهدين، إما عن طريق الكتابة أو الصوت أو بوسائل أخرى.

أردية طويلة واسعة في منزل عتيق. هناك في الرديئة أربعة أبواب تؤدي إلى: باب مدخل المنزل بمصراعين يؤدي إلى الرديئة، باب يؤدي إلى الحمام، باب يؤدي إلى غرفة الابن، وباب يؤدي إلى غرفة نوم الوالدين

من المحتمل وجود دهلير أو باب آخر يؤدي إلى عرفة المعيشة والمطبخ. المساحة واسعة. هناك في الرديئة صاديق كرتونية ملينة ومجهره لانتقال إلى مكان آخر، لم يعد هناك قطع أثاث ولا لوحات.

1.

فرانك عند باب المنزل المغلق، تخرج زوجته كلاوديا من الحمام مرتدية برنساء ومحيطه رأسها بمنشفة.

كلاوديا: مع من تتحدث؟

فرانك: أنا؟

كلاوديا: نعم أنت، مع من تتحدث؟

فرانك: مع، مع لا أحد. ومع من سألتحدث.

كلاوديا: ظننت أنني سمعت أحداً يتحدث، لكنك كنت تتحدث مع شخص ما.

فرانك: لا، لماذا؟

كلاوديا: لأنني سمعت أصواتاً.

- فرانك: أصوات.
- كلاوديا: أصوات، نعم، أصوات.
- فرانك: لكنك كنت في الحمام.
- كلاوديا: نعم، ولهذا السبب.
- فرانك: أصوات في الحمام، الأمر واضح، أصوات من الأنابيب، من الطوابق الأخرى.
- كلاوديا: لا. أنا لا أقصد أصواتاً من هذه الردهة.
- فرانك: هنا، أصوات.
- كلاوديا: نعم، أصوات، هنا من الردهة.
- (برهة قصيرة)
- فرانك: هنا لا يوجد أحد.
- (برهة قصيرة).
- كلاوديا: لكن أحداً هنا، كان هنا.
- (برهة قصيرة).
- فرانك: هنا لا يوجد أحد.
- (تتمتع كلاوديا باب المنزل. أما الباب مباشرة تقف روكي فوغتلاندر. وهي ترتدي معطفاً قصيراً).
- (برهة)
- كلاوديا: من هذه؟
- (صمت)
- من هذه؟
- (برهة قصيرة).

فرانك: هذه؟

(برهة قصيرة).

هذه رومي فوغتلاندر.

(برهة قصيرة)

هذه رومي فوغتلاندر التي رأيتها آخر مرة قبل أربع وعشرين سنة.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: لماذا لم تقل لي إن هذه المرأة واقعة هنا وراء الباب؟

(برهة).

لماذا لم تخبرني بذلك؟

(برهة قصيرة)

لماذا تكذب عليّ؟

(برهة قصيرة).

فرانك: ظهورها المفاجئ أذهلني تماماً.

(برهة قصيرة).

رومي: هذا الرجل قبل أربع وعشرين سنة كان حبي الكبير

(برهة قصيرة).

كنا مرتبطين، آنذاك.

(برهة قصيرة).

وما زلنا حتى اليوم.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: ماذا؟

رومي: هو وأنا، كنا مرتبطين آنذاك، وما زلنا حتى اليوم.

(تصنع كلاوديا زوجها فرانك براحة كفيها في وجهه وتصفق الباب في وجه رومي).

## 2.

أقبل عشر دقائق، الرعدة الفارغة. أصوات دوش من الحمام. صوت رنين الجرس. يظهر فرانك ويرفع سماعة الإنترفون.

فرانك: نعم؟

(لا جواب).

ألو؟ ألو؟

(لا جواب)

ألو؟

(يذهب، يرن الجرس مجدداً. يعود ويرفع سماعة الإنترفون).

ألو؟

(لا جواب. يعيد السماعة ويعادر. الباب يُفرغ. يتوقف فرانك للحظة. هدوء. قرع جديد. يعود نحو الباب).

ألو؟ من هناك؟

(قرع جديد).

ألو؟

(هدوء).

(يفتح الباب فجأة، ليرى امرأة في معطف قصير).

نعم؟

(صمت).

ماذا تريدن؟

(صمت).

اسمعي.

رومي: كنت أبحث عنك ، لم يكن من السهل العثور عليك.

فرانك: هكذا إذا ، محتمل.

(يفلق الباب ، لكنه يقف وراءه دون حراك

برهة.

قرع على الباب. يفتح الباب ثانية).

اسمعي ، أرجوك.

(تتوقف الأصوات الصادرة من الحمام).

رومي: ألم ، ألم تتعرف علي.

فرانك: أعترف. (يضحك) ، لا ، آسف ، (يريد إغلاق الباب).

رومي: أنا ، رومي ، زوجي فوغتلاندر.

(برهة قصيرة).

ولكن إن لم تتعرف علي ، فعليك فعلاً أن تغلق الباب.

فرانك: رومي فوغتلاندر.

رومي: ولم تتعرف علي بعد.

فرانك: رومي ، رومي فوغتلاندر..

رومي: أتذكر.

فرانك: نعم ، نعم.

رومي: كنا مرتبطين معاً طوال صيف بكامله.

فرانك: رومي فوغتلاندر..

رومي: قبل أربع وعشرين سنة.

- فرانك: رومي. في ذلك الوقت.  
(برهة قصيرة).
- في ذلك الوقت كنا في السابعة عشرة.
- رومي: السابعة عشرة، غام، أنا كنت في السابعة عشرة، وأنت في العشرين، وقد أقسمت لي آنذاك أنك ستحبني إلى الأبد.  
(يضحك عالياً).
- فرانك: نعم.
- رومي: أتضحك.
- وأنا أقسمت لك أيضاً. إنني سأحبك إلى الأبد.  
(برهة قصيرة)
- أتذكر؟
- فرانك: نعم، محتمل
- رومي: وهأنذا الآن هنا، لكي أفي بوعدتي.  
(برهة)
- فرانك: ماذا؟
- رومي: هأنذا الآن هنا، لكي أفي بوعدتي، و أنا هنا أيضاً لأذكرك بوعدك.
- فرانك: أي وعد.
- رومي: وعدك، بأن تحبني إلى الأبد، فهذا هو ما قلته لي.  
(برهة).
- فرانك: لكن... لكن.
- (برهة قصيرة).
- لكنني كنت في التاسعة عشرة.



- رومي: في العشرين.
- فرانك: تسعة عشر عاماً أو عشرين ، لا فرق.  
(برهة قصيرة).
- ما الذي تردينه هنا؟  
(برهة قصيرة).
- رومي: أريدك أنت ، وماذا سأريد غيرك.  
لقد أتيت ، لكي أذكرك.  
لتذكر.
- رومي: بأننا سنحب بعضنا إلى الأبد ، هذه كانت كلماتك.  
(يفكر صوت دوران مفتاح في قفل باب الحمام. يعلق الباب في وجه رومي يتوقف لبرهة؟ تأتي كلاوديا بالرس والمشفة خارجة من الحمام).
- كلاوديا: مع من تتحدث؟
- فرانك: مع ، مع لا أحد. ومع من سأتحدث.
- كلاوديا: ظننت أنني سمعت أحداً يتحدث ، لكنك كنت تتحدث مع أحد ما.
- فرانك: لا ، لماذا؟
- كلاوديا: لأنني سمعت أصواتاً.
- فرانك: أصوات.
- كلاوديا: أصوات ، نعم ، أصوات.
- فرانك: لكنك كنت في الحمام.
- كلاوديا: نعم ، ولهذا السبب.
- فرانك: أصوات في الحمام ، الأمر واضح ، أصوات من الأنابيب ، من الطوابق الأخرى.

كلاوديا: لا، أنا أقصد أصواتاً من هذه الردهة.

فرانك: هنا، أصوات.

كلاوديا: نعم، أصوات، هنا من الردهة.

(برهة قصيرة)

فرانك: هنا لا يوجد أحد.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: لكن أحداً ما، كان هنا.

(برهة قصيرة).

فرانك: هنا لا يوجد أحد.

(تفتح كلاوديا باب المنزل أمام الباب مباشرة تقف رومي غوغتلاندر. وهي ترتدي معطفاً قصيراً).

(برهة)

كلاوديا: من هذه؟

(صمت)

من هذه؟

(برهة قصيرة).

فرانك: هذه.

(برهة قصيرة)

هذه رومي فوغتلاندر.

(برهة قصيرة).

هذه رومي فوغتلاندر التي رأيتهما آخر مرة قبل أربع وعشرين سنة.

(برهة قصيرة).

كلاوديا : لماذا لم تقل لي أن هذه المرأة واقفة هنا وراء الباب ؟  
(برهة)

لماذا لم تحبرني بذلك ؟

(برهة قصيرة).

لماذا تكذب علي ؟

(برهة قصيرة).

فرانك : ظهورها المفاجئ أذهلني تماماً.

(برهة قصيرة).

رومي : هذا الرجل قبل أربع وعشرين سنة كان حبي الكبير.

(برهة قصيرة).

كنا مرتبطين ، آنذاك.

(برهة قصيرة).

وما زلنا حتى اليوم

(برهة قصيرة)

كلاوديا : ماذا ؟

رومي : هو وأنا ، كنا مرتبطين آنذاك ، وما زلنا حتى اليوم.

(تصفع كلاوديا زوجها فرانك براحة يدها في وجهه وتصفق الباب في وجه رومي).

3.

(أمام المنزل ، بعد وقت قليل).

تينا : آندي وأنا ، أمسية دافئة ، أمسينا الأخيرة ، شمس الخريف قاربت على الغيب ، ونحن

نحن لا نريد الدخول إلى بيوتنا ، إذ إننا لا يمكن أن نفصل عن بعضنا ،

لكه غداً سيفادر مع أبويه إلى مكان بعيد نحن نحب بعضنا بعضاً. إنه صديقي، أول صديق لي، وأنا لا أريده أن يرحل.

لكن الأمور كلها مرتبة، لقد حرم والده كل شيء، وهذه هي ساعاتنا الأخيرة، ها نحن نجلس على المنحدر أمام المنزل، ولا ندري ما نقول لبعضنا بعضاً، أحبك، لن أساك أبداً، ابق بجانبني، ما الذي سيحدث إذا..

ها نحن نجلس على المنحدر كالعادة، ونرى امرأة تلس معطف مطر، تتقدم من باب المنزل وتضع زر الخرس. ما الذي سيحدث لنا؟ لا أدري، وليس لدي أية فكرة. أمسك بيده، أو، هو يمسك بيدي، نجلس في مكاننا، ولا نعرف أي شيء عما سيحصل.

4.

أقبل ذلك بوضع دقائق. في المرلة.

كلاوديا: ماذا؟

رومي: هو وأنا، كنا مرشطين أمدك، وما رلنا حتى اليوم.

(كلاوديا تصع فرانك راحة يدها في وجهه، وتصق الباب في وجه رومي).

كلاوديا: كيف يمكنك أن تفعل بي مثل هذا الأمر.

فرانك: أفعّل، أفعّل ماذا؟ أنا لم أفعّل أي شيء.

كلاوديا: لقد كذبت عليّ.

فرانك: كيف كان بوسعي تفسير وقوف هذه المرأة ببابا؟

كلاوديا: هذه المرأة، كما يبدو كانت حب شبابك الكبير.

فرانك: قبل أربع وعشرين سنة.

كلاوديا: لكنني لم أسمع بها إلا اليوم.

- فرانك : لقد نسيتها تماماً ، حتى أنني للوهلة الأولى لم أتعرف إليها .
- كلاوديا : إذاً قل لها ذلك !
- فرانك : ماذا ؟
- كلاوديا : إذا قل لها إنك نسيتها ، إنك لم تتعرف إليها ، هيا قل لها ذلك ! بدلاً من أن تقف هكذا وتتصت إليها وهي تقول في وجهي ، إنكما مرتبطان .
- فرانك : لكن الأمر ليس خطئي أنا .
- كلاوديا : لا ؟ خطأ من إذا ؟
- فرانك : كيف كان عليّ أن أتصرف ، كل ما فعلته هو أنني فتحت الباب .
- كلاوديا : وكذبت علي !
- فرانك : كيف كذبت ، لم يكن يوسعي .
- ( كلاوديا تمنح الباب ثابة بقوة ، رومي ما رالت واقفة في مكانها ) .
- كلاوديا : ( بصراخ ) الآن ؟
- ( برهة قصيرة )
- وماذا بعد ؟ ماذا ستفعل الآن ؟
- رومي : الآن
- ( برهة قصيرة ) .
- كلاوديا : الآن ، نعم .
- رومي : الآن سيتذكر فرانك ما وعدني به : بأن حبنا لا نهاية له .
- كلاوديا : هكذا إذا .
- رومي : أو أنه سيلبس معطفه ويأتي معي ، إذا كان بقاؤنا هنا ، بسببك ، غير ممكن . الأمر واضح جداً بالنسبة لي . ولطالما تصورت هذه اللحظة .
- كلاوديا : لكن لا شيء من هذا سيتحقق ، وهو لن يفعل شيئاً من هذا : فلا أحد

سيدعوك للدخول ، ولا. فرانك سيطرمني حسبما تأملين ، كما أنه لن يلبس معطفه وينادر هذا البيت معك.

رومي: لا ؟ كيف يمكنك أن تكوني على هذه الثقة ؟ ومن أين لك المعرفة بذلك.

كلاوديا: أنا ؟

(برهة قصيرة).

أنت عفة ، عفة تماماً ، صحيح.

(برهة قصيرة).

هو سيفادر هذا المكان ، ولكن معي أنا وليس معك.

(برهة قصيرة)

رومي: كيف ، معك أنت.

كلاوديا: أن تجديها هنا ، كان مجرد مصادفة. غداً سنتقل من هنا ، بعد تسعة عشر عاماً.

(برهة قصيرة)

رومي: إلى أين ستذهب معها ، الآن ، بعد أن عدت ؟

كلاوديا: بعيداً ، بعيداً جداً من هنا.

رومي: إلى أين ؟

كلاوديا: أكثر من نصف متاعنا صار الآن في عرض البحر ، وما تبقى سيحزم اليوم وينقل غداً عند الظهر. لحظة ظهورك جاءت إذا متأخرة قليلاً.

(برهة قصيرة).

رومي: وأنت لا تقول شيئاً ، لا يمكنك أن تبقى صامتاً تجاه كل ما يحدث. لا بد أن تقول شيئاً. عليك أن تتكلم.

(برهة قصيرة).

- فرانك: صحيح.
- رومي: ماذا، ما هو الصحيح، قل.
- فرانك: صحيح أنني وكلاوديا مرتبطان منذ عشرين سنة تقريباً، فنحن متزوجان، وابنتا صار شابة تقريباً.
- رومي: (هتف) بأي حق تتجيب هذه طغلاً منك.
- فرانك: وغداً سنرحل عن هذا المكان.
- (برهة قصيرة).
- وكوننا عرفنا بعضنا ذات يوم، ليس عقداً إلى الأبد.
- رومي: بالعكس، هذا هو الأمر، بالعكس تماماً: وهذه كانت كلماتك أنت.
- (برهة قصيرة).
- حتى أنك غنيتها لي. ألا تذكر الأغنية؟ ألا تذكر الأغنية التي غنيتها من أجلي؟
- فرانك: (مقاطعاً) سيان ماذا قلت قبل أربع وعشرين سنة، أما اليوم فلم تعد له أية صلاحية. الآن لسنا مرتبطين، كنا كذلك مدة صيف أو صيفين على الأكثر، ربما، أما كلاوديا وأنا فعرف بعضنا منذ عشرين سنة.
- كلاوديا: وخلالها، على ما اذكر، لم يغنَ ولا مرة واحدة.
- رومي: أترى، إنها حتى لا تعرفك.
- كلاوديا: أنا أم ابنة، لقد وافقت هذا الرجل عبر كل مرحلة حاسمة من حياته، أعرف كل فكرة من أفكاره، وكل حركة، كل خطوة، وهو يعرفني بنفس الدرجة.
- رومي: تعرفها! ربما كنت تعرفها، أما أن تحبها، أنت خلال أربع وعشرين سنة لم تحب سواي، امرأتك الوحيدة.
- كلاوديا: كفى الآن. قل لها، إنك نسيته تماماً، وأنتك للوهلة الأولى لم تتعرف إليها حتى.

رومي: هذا غير معقول ، يستحيل أن تطردني . هذا حلم مزعج ، وسينتهي فوراً .

فرانك: لا ، بل هذا هو الواقع .

رومي: هذا كابوس ، وسرعان ما سأستيقظ منه .

(برهة قصيرة)

وعندما سأفتح عيني الآن ، ستتحني نحوي ، ستقترب من وجهي ، وستسألني بكل حنان : كيف حالك ؟ هل أنت بخير ؟ وأنا سأجيبك : كنت أعرف أنك أحياناً ستستعيني وعندما سيقبل بعضنا .

كلاوديا: وأنا أعدك بأنه لن يستعيدك ، ولن يقول لك شيئاً ، وأنه لن يقبلك .

(برهة قصيرة)

والآن سأغلق الباب .

رومي: إذاً ، إلى اللقاء ، حتى نلتقي

KS

(بعد قليل)

تين: ثم ، بعد دقيقتين تقريباً ، عادت المرأة ذات المعطف القصير ، غاضبة ومتوترة ، كان هذا بادياً عليها ، مشيت بضع خطوات ، ثم توقفت ، استدارت ، استدارت مرة أخرى ومشيت بضع خطوات أخرى ، لا أدري ما السبب ، لكنني تناولت حجراً .

تناولت حجراً ورميته نحو المرأة ، لكنني لم أصبها . سمعت صوت سقوط الحجر على البلاط وتكسره .

تناولت حجراً ثانياً ورميتها به ، لكنني للمرة الثانية لم أصبها . كان سقوطه على البلاط كالانفجار توقفت المرأة واستدارت . تعجبت من سقوط الحجارة ، إلا أنها لم ترنا ، على الرغم من أنها كانت تنظر بانجهاتنا ثم ترك أندي يدي ، التقط حجراً ، ورماه نحوها . لم نعرف ما



السبب رمى آندي الحجر عندما بادرت المرأة للمشي.

6.

إني أثناء ذلك :

في المنزل. فرانك وكلاوديا. كلاهما صامت وهما يرتبان الأغراض في  
الصناديق كان هو يجهز صندوقاً كرتونياً حديداً، في حين ارتدت  
كلاوديا ثيابها ثم جرت صندوقاً مليئاً من عرفة النوم إلى الردهة.

كلاوديا: ماذا يوجد في هذا الصندوق؟

فرانك: ليس لدي أي فكرة.

كلاوديا: ألسنت أنت من ملأه؟

فرانك: محتمل

كلاوديا: لست أنا من ملأه.

فرانك: إذاً لا بد أن يكون لها.

كلاوديا: لكنك لا تعلم ما يوجد بداخله.

فرانك: لا أدري

(برهة قصيرة).

كلاوديا: الصندوق يمتلئ أكثر من اللازم.

فرانك: أكثر من اللازم؟ لكنه ليس متفخفاً.

كلاوديا: إنه ثقيل جداً. إذا رفعته سيفلت من أسفله.

(برهة قصيرة).

قلت لك وكررت عدة مرات، إذا ملأت الصندوق أكثر مما يجب  
سيفلت من أسفله. رجوتك عدة مرات أن تنتبه للأمر.

فرانك: هذا صحيح، لقد قلت ذلك مع كل صندوق كنت أجهزه، ثم  
تعيدين تجهيزه من جديد، مما يجعلنا نضيع ضعف الوقت، علماً بأنه

لم يفلت أي صندوق من الصناديق التي جهزتها ، ولا أي صندوق .  
 ليتوجه غاصباً نحو الصندوق الذي سحبه إلى الردهة لتوها . يرفعه  
 لكي يضعه فوق الصناديق الأخرى .  
 أسفل الصندوق يفلت وتتبعثر المحتويات على الأرض .

كلاوديا : (محتجة) لا !

فرانك : ولكن ما هذا .

كان ما سقط من الصندوق كومة من أكياس النايلون المثلثة .

كلاوديا : عيون آلهة الدجاج !

فرانك : أنا لم أجهز هذا الصندوق ، منذ سنوات لم أمس هذه الحجارة . لم  
 أكن أعلم أبداً أننا ما زلنا نحفظ بها

(تلتقط كلاوديا أحد الحجارة من أحد أكياس النايلون) .

كلاوديا : انظر

(تنظر عبر الثقب الصغير الموحود في وسط الحجر المستدير كالزور)

يقال بأن من ينظر عبر ثقب إله الدجاج يرى المستقبل

فرانك : أو الماضي ، حسب الجهة التي تنظرين منها .

كلاوديا : صحيح ؟

(تنظر إلى وجهي الحجر لبرهة قصيرة) .

فرانك : لماذا تضعين كل حجر في كيس لوحده .

كلاوديا : لماذا ؟ انظر .

(ترفع الكيس بيدها) .

انظر إلى الكيس جيداً .

(يحتاج للمحظة كي يخطر بباله قراءة ما كُتب على الكيس . هناك على

الكيس صورة لبرج إيفل).

فرانك : لا !

كلاوديا : أتذكر من أين ؟

فرانك : احتفظت.

(برهة قصيرة).

احتفظت بها طوال هذه السنوات ، طوال تسع عشرة سنة

كلاوديا : طبعاً ، هذا ما فعلته.

(برهة قصيرة).

فرانك : تعالي.

كلاوديا : لا !

فرانك : تعالي !

كلاوديا : لا ! يجب أن نطيع العسل !

فرانك : تعالي

(برهة قصيرة. تأتي إليه. يتعانقان)

كلاوديا : (أثناء العناق) لا يوجد سوى تفسيرين لعدم حديثك لي أبداً عنها

فرانك : كفى ، وكوني سعيدة لأنها.

كلاوديا : إما أنها لم تكن لك شيئاً فعلاً ، فنسيتها بكل بساطة.

(فرانك يتحسس جسمها).

أو بالعكس ، أن تكون قد عنت لك الكثير.

(تتخلص من عناقه).

ولهذا لم تأت على ذكرها أبداً. أي أنك أحفيتها عني

(تنظر إليه نظرة متحصصة).

فرانك : لقد نسيتها تماماً. حتى أنني الآن لا أستطيع تذكرها بوضوح

- كلاوديا: لكنك قلت لها.  
فرانك: ماذا قلت؟  
كلاوديا: أنك  
فرانك: لا، كان ذلك، كان نصاً من أغنية ما، ما عدت أذكر، ما عدت حتى أعرف.  
(برهة قصيرة)  
كلاوديا: إذاً يحتمل أن تكون قد قلتها لها فعلاً، لكنك ما عدت تذكر  
(برهة قصيرة).  
المسكينة.

## 7.

- أقفل باب البيت بتمزق. يفتح باب البيت بقوة برهة قصيرة.  
آندي اس فرانك وكلاوديا يدفع داخلاً إنه مقطوع النفس كمن تعرض لصدمة، وهو غير قادر على البطق إنه يحمل على ذراعيه جثة رومي فوغتلاندر ذات المعطف القصير.  
آندي: أنجدوني.  
كلاوديا: ماذا.  
فرانك: ما الأمر؟  
آندي: في الخارج، أمام البيت، كانت هذه المرأة على الأرض.  
(برهة قصيرة).  
فرانك: رومي.  
آندي: إنها ميتة  
فرانك: ميتة؟

- آندي: نعم ميتة ، كانت ميتة على الأرض أمام البيت.  
(برهة قصيرة).
- كلاوديا: المرأة ، ميتة ، لماذا لم تتركها هناك حيث كانت ؟  
(برهة قصيرة).
- آندي: ماذا ؟
- كلاوديا: لماذا لم تتركها هناك حيث كانت ؟
- آندي: أتركها حيث كانت ؟ المرأة الميتة ؟
- كلاوديا: نعم.
- آندي: لم أستطع.
- فرانك: لم يستطع أن.
- كلاوديا: ولماذا لا . ماذا سنفعل بها ها ؟  
(برهة قصيرة).
- ماذا سنفعل بالجنة ها في البيت ؟ أعدنا إلى مكانها
- آندي: إلى حيث كانت . أمام البيت ؟ أن أمددها على الأرض كما كانت ؟  
لا !
- كلاوديا: حية أم ميتة ، هذه المرأة لن تدخل بيتي.
- آندي: لا أستطيع حملها إلى الخارج.
- كلاوديا: لماذا لا تستطيع ، ألم تجلبها بنفسك إلى هنا ؟  
(برهة قصيرة).
- آندي: (يخرج منه الكلام رغماً عنه) أنا قتلتها !
- فرانك: أنت ماذا ؟
- كلاوديا: ما هذا الكلام.
- آندي: أنا المسؤول عن موتها.

(تحاول كلاوديا إغلاق الباب الذي انكسر قفله للدرجة أنه يمتد مفتوحاً قليلاً مهما حاولت إغلاقه ، ولو بالقوة).

فرانك: ضعها ، ضعها هنا فوق هذه.

(يضع آسدي المرأة الميتة فوق بعض الصناديق الكرتونية المجهزة للانتقال).

كلاوديا: لا يمكن.

آسدي: أنا لا أفهم كيف حدث الأمر.

فرانك: ماذا؟ ما الذي حدث؟

آسدي: تينا وأنا ، معاً ، اليوم يومنا الأخير ، الشمس تشرف على المغيب ، ثم

تخرج المرأة ، هذه المرأة ، من البيت ، وأنا لا أستطيع أن أفسر ، لماذا ،

أعطينا ، ها أمر متعلق به ، بمشيتها ، لا أدري ، ما الأمر ، قلق ما ،

أغضب ، شعرت به كلانا في الوقت نفسه ، ثم التقطت تينا حجراً ،

ورمته بها ، لكنها لم تصب ، مرتين ، والمرأة صارت بعيدة ، يستحيل

إصابتها ، هذا ما خطر ببالني ، ورميتها بحجر ، لكن الحجر انشدد إلى

حاذيبيها ، فطار نحوها ، في اللحظة التي استدارت عندها وأصابها في

رأسها. تهاوت المرأة ولم تعد تنهض.

(برهة قصيرة).

ما الذي فعلته؟

(برهة).

بسبب تلك اللحظة ، بسبب رمية الحجر ، سأدفع الثمن حياتي كلها.

(صمت. لا أحد يدري ما يقول).

(الأم تعانق ابنها الأب يلتفت نحو المرأة الميتة)

فرانك: إنها حية!

- آندي: ماذا؟
- فرانك: نعم، إنها تتنفس.
- (برهة قصيرة).
- ليس بعمق، لكنها تتنفس.
- كلاوديا: حية
- فرانك: منمى عليها، لا أكثر، فقدت وعيها نتيجة إصابها بالحرق
- (برهة قصيرة)
- أنت لم تقتلها
- (برهة قصيرة).
- آندي: لم.
- فرانك: لا يمكن أن يدعى مستلقية بهذا الشكل، إذ كانت مصابة بارتجاج في الدماغ، فيجب أن تستلقي في الهدوء
- كلاوديا: أين يجب أن نضعها
- آندي: على الكتبة
- كلاوديا: الكتبة رحلت.
- آندي: رحلت.
- كلاوديا: رحلت بالسفينة مثل معظم أثاث البيت.
- فرانك: لا يمكن أن تبقى حيث هي الآن، من يدري كم ستطول الحالة حتى تستعيد وعيها
- آندي: إذا، ضعوها في سريركم.
- كلاوديا: يستحيل لن ندخل سريرا ولا بأي شكل من الأشكال.
- فرانك: وماذا عن سريرك، سنمدها في سريرك.
- آندي: سريري، أنا، إذا احتلت هي سريري، فأنا أين.

(برهة قصيرة).

مع قليل سنأتي تينا ، لآخر مرة.

كلاوديا : وهل لا بد من أن تلتقيا هنا.

أندي : ولكن.

(برهة قصيرة)

لا يمكننا أن نذهب إلى بيتها ، أبوها يكرهني.

(برهة قصيرة)

كلاوديا : اذهبا إلى السينما ، هناك الكثير من الاحتمالات.

أندي : وبعد ذلك ؟ لن أقضي الليلة بجانب هذه المرأة في سريري !

(صمت)

فرانك : لا يمكنك

أندي : لن أفعلها.

فرانك : لا يمكنك.

أندي : هذا ما لن أفعله ! ليتني لم أحركها من مكانها أصلاً.

(يفادر غاضباً).

(يبقى فرانك وكلاوديا مع رومي الفاقدة الوعي).

فرانك : لنحملها إلى هناك.

كلاوديا : احملها أنت.

فرانك : لا أستطيع وحدي أن أحملها.

كلاوديا : لا ؟ أهي ثقيلة عليك ؟ لكك كنت قادراً على ذلك سابقاً ، ولكن ما

هذا ؟

فرانك : ماذا ؟



كلاوديا : هذا ، على الأرض ، هنا .

هل هذا دم ؟

فرانك : دم ؟

كلاوديا : نعم .

فرانك : أين ؟

كلاوديا : هنا ، على الأرض .

فرانك : فعلاً ، هناك بقعة ، ما كانت ستلفت نظري ، لولا

هذا

(يتفحص البقعة) .

هذا دم ، إنها تنزف

كلاوديا : أين ؟

فرانك : لا أرى شيئاً

كلاوديا : تفحصها أنت

(يتفحص فرانك شكل سطحي المرأة المحددة على الصناديق الكرتونية) .

فرانك : لا يوجد جرح .

كلاوديا : الحرح مغطى ، إما تحت الثياب أو تحت الشعر ، عليك أن تفحصها بدقة ، هيا مد يديك ، فهذه ليست المرة الأولى .

فرانك : لماذا لا تقومين بذلك بنفسك ؟

كلاوديا : أنا ؟ بكل تأكيد لن أفعلها . لن أمس هذا الجسد .

(تحت أنظار كلاوديا يفحص فرانك جسد رومي . بعد لحظات) .

ماذا وجدت ؟

فرانك : لا شيء .

- كلاوديا : أما زال ملمس جسدها كالسابق ؟  
 (يتوقف فرانك ينظر إلى كلاوديا . ثم يتابع المحصل).  
 ماذا وجدت ؟ أما زال ملمس جسدها كالسابق ؟ أتتذكر الآن ؟ هل  
 استرجعت الذكرى ؟  
 فرانك : هنا .  
 (كدليل يريها يده الملوثة بالدم).  
 هنا ، تحت الشعر ، الجرح هنا .  
 (برهة قصيرة).  
 علينا أن نضمده .  
 كلاوديا : نصمده  
 فرانك : نعم ، ابشي عن ضماد ، الزيف مستمر  
 كلاوديا : (تقوم كلاوديا بمحاولة يائسة لتمتع بمص الصاديق) كيف يمكنني  
 العثور على اصماد . كل شيء لدينا معاً في الصاديق !  
 فرانك : إذا سأذهب إلى السيارة  
 كلاوديا : أنت .  
 فرانك : إلى السيارة .  
 كلاوديا : وأنا ؟  
 فرانك : تبقي هنا معها ، حتى أعود .  
 كلاوديا : لا ، لن أبقى وحدي معها لا يمكنك أن تتركني معها لوحدي ، ماذا  
 سأفعل ، إذا استيقظت ، أنسيت ما قلته لها !  
 فرانك : إذا اذهبي أنت ، وأنا أبقى معها .  
 كلاوديا : أنت تبقي معها .

- علي أن أتركك لوحداك معها.  
 فرانك: يجب على أحدها أن يذهب.  
 كلاوديا: لماذا لا نهزها حتى تصحو، ثم نضعها عند الباب.  
 فرانك: في وضعها هذا، كوني سعيدة أنها ليست ميتة.  
 كلاوديا: ربما كان هذا هو الأفضل.  
 فرانك: اذهبي إلى السيارة، وأحضري أخيراً الضماد.  
 كلاوديا: لماذا لا نذهب كلانا.  
 فرانك: (يرفع صوته غصاً) لا يمكن تركها هنا لوحدها.  
 قلت اذهبي!  
 (كلاوديا تغادر مترددة).

## 8.

- لفرانك ورومي إنه يجلس بجانب المرأة الممددة فوق الصناديق رافعاً رأسها كالسابق لا شيء سوى هذه الصورة إنه ينظر نحو المرأة، ثم ينظر أمامه شارد الدهن تمنح رومي عيها وتنظر إليه طويلاً من دون أن يتبته لذلك بداية. ثم:  
 فرانك: كيف حالك؟ هل أنت بخير؟  
 رومي: كنت أعرف أنك أخيراً ستأخذني إليك. أخيراً.  
 فرانك: لا.  
 رومي: بل فعلت.  
 (برهة قصيرة).  
 وإلا لما كنت هنا.  
 (تفقد وعيها مجدداً. برهة. يبقى جالساً على الصدوق، ويبقى رافعاً رأسها. ثم يحملها بين ذراعيه ويذهب بها إلى غرفة أبدي

الحشبة فارغة. تعود كلاوديا بسرعة ومعها الضماد).

كلاوديا: هاهو.

(لا تجد أحداً، فتقف وحيدة في الردهة).

9.

لعيما بعد أثناء الليل، نحو الساعة الثالثة والصف فجرأ الردهة الفارغة تخرج رومي من غرفة الابن والصماد حول رأسها، في شبه طلام. تقف في الردهة من دون حراك. ثم تجلس على أحد الصناديق في الردهة. هدوء.

يدخل أندي عبر باب المنزل الذي وضع وراه مؤقتاً، بسبب كسر القفل، ثلاثة صناديق فوق بعضها بعضاً يدفع الصناديق بمصراع الباب يسقط الصندوق العلوي على الأرض، فيعثر على الأرض بعض ألعاب الأطفال القديمة وبعض موديلات السيارات بحجم علبة الكبريت.

أندي: صندوقي، كان يجب أن يكون صندوقي

(أخذ يلم أشياءه ويضعها في الصندوق).

لماذا صندوقي أنا تحديداً.

رومي: لا ترتعب.

أندي: (مرعوباً) هه.

(برهة قصيرة).

(يتوقف أندي عن لم أشياءه).

أين أبواي.

رومي: نائمان.

(برهة قصيرة).

- آندي: وماذا عنك؟  
 رومي: أنا مستيقظة.  
 آندي: صحيح.  
 رومي: وأنت؟  
 آندي: أنا أيضاً مستيقظ.  
 رومي: من أين أنت قادم الآن؟  
 آندي: من الخارج  
 رومي: إنها الثالثة والنصف. ألسنت متعباً؟  
 آندي: لا.  
 رومي: ألا تريد أن تنام؟  
 آندي: لا ، لا  
 (برهة قصيرة)  
 ألسنت متعبة؟  
 رومي: لا.  
 (برهة قصيرة).  
 آندي: السرير لك.  
 رومي: لي أنا؟  
 (برهة قصيرة).  
 لكنه سريرك.  
 آندي: نعم، ومع ذلك.  
 (برهة). لا أحد يتكلم. يستدير آندي فجأة نحو الجدار ويخرج من جيبه قلم تخطيط أسود ثخين ويرسم شيئاً ما على الجدار. ثم يستدير ثانية باتجاه رومي وينظر إليها. (برهة).

- رومي: ما هذا؟  
 أندي: شعاري.  
 رومي: شعارك ، أي نوع من الشعارات.  
 أندي: شعاري أنا ، إنه مثل اسمي ، فهو ملكي.  
 رومي: ولأي سبب تفعل ذلك؟  
 أندي: هذا شعاري أنا ، ومن يراه ، يعرف ، أنني كنت هنا.  
 رومي: هكذا إذاً.  
 أندي: نعم.  
 رومي: ولكن من الذي سيراه.  
 أندي: ماذا  
 رومي: أنك كنت هنا  
 (برهة).  
 أندي: لا أدري.  
 (برهة قصيرة).  
 غداً سنرحل من هنا.  
 رومي: والساكن الجديد حتماً سيظلي الجدران.  
 (برهة قصيرة).  
 أندي: ومع ذلك ، أنا كنت هنا.

# 10.

- تينا: لا يمكننا الذهاب إلى منزله ، لأن المرأة هناك ، تلك التي أصابها بحجر على رأسها ، ولا يمكننا الذهاب إلى منزلي ، لأن أبي يكرهه. أبي يقول إنه لا يطمئن لنظراته.

إسّا نلتقي كعادتنا دائماً عند المنحدر، ثم نذهب إلى السينما.

وقصة الفيلم تحكي عن المرأة التي عليها أن تجد صندوق باندورا، قبل أن يقع في يد رجل سيهدد به العالم كله. عملية المطاردة تعبر عدة قارات، من اليونان إلى إنكلترا عبر روسيا والصين حتى أفريقيا، مهد الجنس البشري ونحن نركب مع البطلة في غواصات وعلى دراجات نارية وفي سيارات جيپ، وسقط بالمظلات، ونركب السفن وعلى الخيول، وتندلي من الطائرات المروحية.

وبعد كل هذا نعود إلى البيت. يكون الوقت الحادية عشرة والصف وبعود كالعادة لنجلس عند المنحدر في الخارج. الجو بارد، وأنا لا ألبس ما يقبني من البرد. لكن الوقت ما زال مبكراً جداً كي ندخل إلى بيتي

عند الحادية عشرة والصف لم أعد أحتمل الرد، فدخلنا إلى بيتي.

دخلت من باب المنزل، وأندي كان ينظر في الحديقة عند نافذة غرفتي كان كل شيء في البيت معتماً وهادئاً وأمي ينامان في الطابق العلوي وغرفتي تقع في نفس تسلل أندي بهدوء عبر نافذة غرفتي كل شيء هادئ

نستلقي بهدوء بجانب بعضنا في سريرتي الضيق وفي العتمة بلا موسيقى. فوقنا ومن حولنا، كما في القبور العتيقة، يحاصرنا المنزل. في القبو هناك حمام صغير وغرفتي ومستودع الأدوات. في الطابق الأول هناك المطبخ وغرفة المعيشة. وفي الطابق العلوي هناك غرفة نوم والدي وحمام آخر وعرابة كما كنا أخذنا نتجول في البيت. تجولنا في العتمة من دون أي صوت عبر الغرف فالردهة فالدرج صعوداً وهبوطاً. توقفنا عند باب غرفة والدي ثم تابعنا. خرجنا من باب المنزل عراة إلى الحديقة رغم البرد، مشينا على الحشيش ثم نزلنا إلى غرفتي.

فجأة وجدنا والدي في الغرفة ينتال البيجاما والقميص الداخلي، وصرح: "أخرج، انقلع من هنا فوراً"، ثم أمسك بأندي وجره وراءه، ماراً بأمي التي كانت تكبي وصعد به الدرج ثم ألقى به عبر

باب البيت إلى الخارج.

أسرعت على الدرج نحو الأسفل ، وأغلقت باب غرفتي من الداخل ، ثم لمعت ملابسنا وتسلفت المافذة إلى الحديقة. كان صوت أبي يلعن وراءنا.

على الطريق إلى منزل والديه أخرج أندي قلماً وصرباً ترسم شعارها على كل جدار أو باب كراج أو مدخل حديقة. اسمه وبجانبه اسمي ، أندي وبجانبه تيسا. كنا تتناوب في الكتابة. لم يصح علامة رائد أو قلباً بين الاسمين ، بل شعارنا فقط بجانب بعضهما في كل مكان على طول الطريق.

وعندما وقفنا أمام بيت أندي ، قال : إذاً.

(برهة قصيرة).

أحبك. لكنا لنرى بعضاً مرة ثانية أند ؟ فقلت : نعم ، أعرف. خطأ طيباً. وداعاً.

11.

لقبل يومين است في حالة استعداد للرحيل الوالدان يلمان الأشياء في صناديق. الابن يحمل صندوقه من غرفته ويضعه في الردهة. لا أحد يتنبه للأمر. يقف أندي هناك لبرهة.

ثم يتوجه نحو الجدار ويكتب عليه بقلم أسود كبير ما يرمز إلى اسمه بحيث يشكل شعاراً.

فرانك: دعك من هذا.

أندي: لماذا؟

فرانك: هذا لا يجوز.

أندي: ما السبب.

فرانك: إنك بهذا تخرب الجدران.



- آندي: الجدران.
- فرانك: نعم، الجدران.
- آندي: بعد غد ستأتي ورشة الدهان وستطلي كل شي - بعد تسعة عشر عاماً من التخريب.
- فرانك: تخريب؟ ليس في الجدران أي حراب، بعض الاهتراء، ربما، لكن ليس هناك خراب. أنت من يجرىها الآن، فهذا الشعار لن يغطيه أي طلاء.
- آندي: سيكون الأمر أفضل هكذا.
- (يتناول فرانك سطلاً فيه سائل تحليل يمحو الألوان، يمرر الفرشاة الدائرية فوق شعار آندي على الجدار).
- انظر، شعارك لم يمسح.
- (يمرر الفرشاة مرة ثانية فوق الشعار).
- ما زال كما كان، انظر.
- . 12 . 1 .
- لبعد يومين. ليلاً بعد الثالثة والنصف بقليل).
- رومي: (تلمس الصماد على رأسها ببطء، وقد امتلأ بالدم) ما الذي جرى لرأسي؟ هل تعرف؟
- آندي: لا
- رومي: لا؟
- آندي: لقد جرحت
- رومي: أعرف، لكنني لا أعرف السبب. لا بد أنني أصبت بشيء ما.
- (برهة قصيرة).
- آندي: (يهز بكتفيه) كنت خارج المنزل، لا أدري ما جرى قبل ذلك.

رومي: كيف عرفت إذاً أنني هنا؟

(لا جواب).

كنت تعرف أنني سأكون هنا، عندما رجعت أليس كذلك؟

(لا جواب. أندي يتابع لمَ حاضياته المبعثرة ووصعها في الصندوق.

يدقق النظر في بعضها الذي يعود إلى مرحلة طفولته. سيارات، هنود

حمر، قطع ليفو

صمت. يمسك بيده سيارة بحجم علبة الكبريت).

أندي: هذه سيارة سباق قديمة، بأجنحة.

(يمثل حركة انفتاح بابي السيارة نحو الأعلى).

البابان هما الجناحان.

(يرمي السيارة في الصندوق).

رومي: Who Know how long I've loved you

You know love you still

Will I wait a lonely lifetime

If you want me to-I will.

هل تعرفها

أندي: الأغنية؟ طبعاً.

(برهة قصيرة).

طبعاً أعرفها.

(برهة قصيرة).

وأنت، من أين تعرفينها؟

(يرمي الأشياء الأخيرة في الصندوق. لقد لمَ الآن كل شيء. الصندوق

ليس ممتلئاً تماماً. يغلغه أندي ويرسم عليه شعاره بشكل كبير).

أترين؟

ماذا؟

رومي:

الشعار، قبل قليل كان هذا صندوقاً ما. والآن، الآن صار صندوقي.  
هذا هو معنى الشعار. الصندوق يخصني أنا. ليس لدي سواء، أنا لا  
أحتاج لأكثر من صندوق واحد.

أندي:

2.12.

(بعد قليل في الليلة نفسها)

كان حجراً.

أندي:

ماذا تقصد بحجر.

رومي:

ما أصابك كان حجراً

أندي:

لا.

رومي:

بل كان حجراً، بهذا الحجم تقريباً، أصابك هنا في رأسك.

أندي:

وكيف عرفت ذلك؟

رومي:

3.12.

لقل ذلك بقليل في الليلة نفسها: أندي يغلق الصندوق غير الممتلئ  
ويرسم عليه شعراء.

أترين؟

أندي:

ماذا؟

رومي:

الشعار، قبل قليل كان هذا صندوقاً ما. والآن، الآن صار صندوقي.  
هذا هو معنى الشعار. الصندوق يخصني أنا. ليس لدي سواء، أنا لا  
أحتاج لأكثر من صندوق واحد.

أندي:

هل عندك صديقة.

رومي:

نعم.

أندي:

- رومي: ما اسمها؟  
 أندي: تينا.  
 رومي: أين هي الآن؟  
 أندي: في بيتها. أو على الطريق إلى البيت.  
 رومي: ولماذا لا تكون هنا؟  
 (برهة قصيرة).  
 أندي: لا يوجد مكان.  
 رومي: صحيح  
 (برهة قصيرة)  
 ولماذا لست معها؟  
 أندي: كنت معها، حتى قبل قليل  
 رومي: هل تحبها؟  
 أندي: جداً  
 رومي: ما مدى جداً هذه؟  
 أندي: سأحبها إلى الأبد.  
 رومي: إلى الأبد.  
 رومي: وهل تعرف هي ذلك؟  
 أندي: نعم، تعرفه.  
 رومي: هل قلته لها؟  
 أندي: نعم، قلته لها.  
 رومي: أكيد؟  
 أندي: نعم، قلت لها، إني سأحبها إلى الأبد.

(برهة قصيرة).

رومي:

ما شكلها؟

أندي:

لو استطعت، لرسمتها، لكنني لا أستطيع.

(برهة قصيرة)

كنت ساملاً جداراً كاملاً برسمها، وجداراً آخر برسم جسدها. كنت سأرسم على الجدار غابة، غابة يكون جسدها فيها فرواً وأغصاناً وأوراقاً. كل ما هو حي باق، ينمو أمام عيني، وسيكون جسدها على الجدار، من أوراق زرقاء، لدناً ومنعظاً مع الطريق. جدار وغابة وجسد، عتمة مضيئة. هكذا يجب أن أتمكن من تصورها، عصبية ومحيرة.

هناك في العابة حيوانات وأصوات وهناك حصرة فاتحة مذهشة، كما لو استيقظت نحاسها. الخلفية سوداء. غمور وساعات. مكان يستحيل أن يوجد بأس. جمال ظلمة. هي في الوقت نفسه جسدها. ظلمة يستحيل أن يعيش الإنسان فيها بضعة خيوط من أشعة الشمس تسقط على بحيرة وهائلة من يسبح، اثنان هذا ما يجب رسمه على الجدار الكبير، الحذور ولأسماءك هذا هو جسد صديقتي، شبابها وكل ما سيأتي بعد: رجال آخرون، حياة أخرى. أطفال. كيف تتحرك.

لوحة جدارية، ليس فيها سوى غابة، جدار متختم بغابة، ليس فيه من ثغرات سوى نوافذ ضئيلة حفرها أحدهم ذات يوم.

(برهة قصيرة).

رومي:

والوجه؟

أندي:

الوجه.

(برهة قصيرة).

رومي:

الوجه.

- أندي: الوجه هو السماء. السماء فوق المنزل، فوق الجدار. المداخل هي حلقها الغيوم شعرها، سماء شفافة وعينان عميقتان.  
(برهة قصيرة).
- رومي: عجيب كم تشبه أباك. عندما كان شاباً.  
(برهة قصيرة).
- أندي: كان حجراً.
- رومي: ماذا تقصد بحجر.
- أندي: ما أصابك، كان حجراً.
- رومي: لا.
- أندي: بل كان حجراً. بهذا الحجم تقريباً، أصابك هنا في رأسك.
- رومي: وكيف عرفت ذلك؟
- أندي: أعرف لأنني أنا الذي أرميته
- رومي: أنت.
- أندي: أنا، نعم، أنا رميته.
- رومي: إذا أنت أيضاً من أعادني إلى هنا.
- أندي: نعم، أنا.
- رومي: أنت أحضرتني، ليس أباك.
- أندي: لا، أنا، اعتقدت أنك ميتة.
- (تنوجه رومي نحو الشاب وتقبله بعاطفة جامحة).

#### 4.12.

[قبل ذلك].

تينا: قال، إننا لن نرى بعضنا أبداً. قال، إنه يحبني، لكننا لن نرى بعضنا

أبدأ.

(برهة قصيرة).

ثم اختفى في البيت. وأنا، اعتقدت أنه سيرجع فوراً. صحيح أنه قال إننا لن نرى بعضنا أبداً، لكنه ماذا سيفعل، الآن، في البيت حيث لا مكان له. لقد أشعل النور في الداخل، لكنني لا أرى أكثر من ذلك أقف أمام البيت وانتظر أن يرجع إلي، الجو بارد.

(برهة قصيرة).

انتظر خمس دقائق، عشر دقائق، لكنه لا يأتي

أقف وحيدة في العتمة، عند أسفل المنحدر، مباشرة خارج بقعة ضوء عمود الكهرباء الجميع ينام. لا سيارة. لا أصوات. فوق في أعالي الجو هناك طائرة كيف الوضع هنا، الآن، في الطائرة؟

لا أحد في الشارع أتابع الانتظار. لكنه لم يرجع

12. 5

بعد قليل الابن والمرأة في الردهة لقد جامعتهما

ماذا عن صديقك الآن.

رومي:

ماذا عنها؟

أندي:

أن تحبها إلى الأبد، ألم تعدنا بذلك.

رومي:

(بضحك) قلت، نعم.

أندي:

(برهة قصيرة).

إذا؟

رومي:

لكن لا أهمية لذلك.

أندي:

كيف لا؟

رومي:

لأنني لن أراها مطلقاً.

أندي:

- رومي: لن تراها؟  
 أندي: لا، لن أراها أبداً.  
 رومي: كيف عرفت ذلك.  
 أندي: أعرف ذلك.  
 رومي: يمكنك أن تبقى هنا.  
 (برهة قصيرة).  
 أو أن ترجع.  
 لا.  
 أندي: لماذا لا؟  
 رومي: لأن القصة انتهت، بكل بساطة.  
 (ينحنى، لأن محوهم ويقبلها أثناء ذلك ثم يدهم وتلتقط كيس النايلون الذي عليه صورة سرح إيفل واندي سقط على الأرض سابقاً خلال البحث عن الضماد  
 يدخلان بسرعة إلى غرفته
- 6.12.
- قيل عشر ساعات تقريباً.  
 كلاوديا: انظر.  
 (ترفع الكيس بيدها).  
 انظر إلى الكيس جيداً.  
 (يحتاج للحظة كي يخطر بباله قراءة ما كُتب على الكيس. هناك على الكيس صورة مطبوعة لبرج إيفل.  
 فرانك: لا.



كلاوديا: أتذكر من أين؟

فرانك: احتفظت.

(برهة قصيرة)

احتفظت بها طوال هذه السنوات ، طوال تسع عشرة سنة.

7.12.

(بعد عشر ساعات تقريباً)

(الابن والمرأة. بعد أن دخلا غرفته بقليل ، يعودان ثانية. يقبلان بعضهما ، هو يضحك ويحاول أن يقبلها مجدداً ، في حين تحاول هي خلال ذلك أن تشد كيس النايلون لتغطي به رأسه.

يفيان في الغرفة مجدداً

يظهرا مرة أخرى ، وقد أوصلت الكيس الآن لما فوق عييه ، وهو يحاول خلال التقبيل أن يحرر نفسه ، على الرغم من أنه لم يعرف بعد ما الذي يجري يعيار في الغرفة مجدداً.

أثناء الظهور الثاني يحاول أندي تحرير نفسه ، لكنه لا يستطيع لأنها غطت الآن كل رأسه بالكيس بحيط الهواء بدراعيه. إنه يحتنق ، وسيموت. يعودان إلى غرفته ، إنه يناضل ، وهو يحتنق ولا يرى شيئاً ، كي يعود إلى الردهة ، لكنها تشده إلى غرفته.

من باب آخر تظهر كلاوديا وهي ترتدي سروالاً قصيراً وقميصاً داخلياً T-Shirt. إنها نعسانة كلياً. هل سمعت شيئاً؟.

كلاوديا: أندي؟

(لا شيء. تتوجه إلى الحمام وتغلق وراءها الباب. أصوات تصدر من الحمام الابن الذي بلغ حالة النزاع الأخير تمكن من العودة إلى الردهة ، تصدر من الحمام أصوات السيوف ، فتشد رومي أندي نحو غرفته. تخرج كلاوديا من الحمام وتدخل غرفتها.

يزحف الابن للمرة الأخيرة فيصل بنصف جسده خارج غرفته ،

فتشده رومي إلى الوراء).

### 13.

إني الصباح التالي. فرانك وكلاوديا في الردهة. شعار أندي على الجدار.

فرانك: لقد هربت.

(برهة).

تبدن كامراً عجوز.

(برهة).

كلاوديا: وأنت أيضاً.

فرانك: عجوزاً ومستهلكة.

كلاوديا: (بصوت منخفض) مثلك.

(برهة قصيرة).

ولكن على نقيضك، أنا كنت جبانة.

فرانك: إنك عجوز، مستهلكة وبشعة.

(برهة قصيرة).

(ينشغل قليلاً بصندوق ما).

لم يعد هناك الكثير لعمله.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: ما هذا الذي تقوله.

(برهة قصيرة).

مثل هذا الكلام لا يقال لأحد أبداً، هذا الذي قلته لتوك، ولا حتى بعد تسع عشرة سنة من الزواج.

(برهة قصيرة)

هذا كلام لا يقال.

ليس بعد أن ربيت ابنتك حتى كبر. ولا يقال أبداً في مثل حالتنا ، نحن  
الاثنتين ، اللذين أرادا بدء مستقبل مشترك معاً.

(برهة قصيرة).

هذا كلام لا يقال.

#### 14.

اقبل بضع دقائق من الصباح نفسه. فرانك في الردهة. تظهر كلاوديا.

فرانك : هل نمت جيداً؟

كلاوديا : رأيت أحلاماً مزعجة قضيت نصف الليل في أحلام مزعجة.

(تفتح باب غرفة الابن).

فرانك : لقد ذهبت إلى أوجده أحياناً هنا؟

كلاوديا : أين آندي؟

فرانك : آندي؟ ليس هنا ، غرفته فارغة.

كلاوديا : أين هو؟

فرانك : وما أدراني ، حتماً عند تينا.

كلاوديا : هذا غير محتمل ، والدعا يكرهه.

فرانك : لا شك في أنه وجد مكاناً ما إذاً.

(برهة).

كلاوديا : أمر مؤسف.

فرانك : هم؟

كلاوديا : قلت إنه أمر مؤسف.

- فرانك : ماذا تقصدين .
- كلاوديا : أنها ذهبت ، أنتَ حتماً تجد الأمر مؤسفاً .
- فرانك : لماذا تقولين هذا الكلام .
- كلاوديا : لأنه الأمر الواقع .
- فرانك : ماذا ؟
- كلاوديا : من المؤسف لك حتماً ، أنها ذهبت .
- فرانك : ولماذا يجب أن يكون الأمر هكذا ، كيف حطرت ببالك أنني سأناسف على ذلك .
- كلاوديا : لأنك كنت راعياً بمتابعة الحديث معها .
- فرانك : هكذا ؟
- كلاوديا : هكذا
- فرانك : وعن أي شيء ؟
- كلاوديا : عن أي شيء
- فرانك : نعم ، عن أي شيء ؟ عن أي شيء كنت راعياً في الحديث معها .
- كلاوديا : وما يدريني ، أنت من يجب أن يعرف ذلك بشكل أفضل .
- فرانك : لا أدري عما تتكلمين .
- (برهة قصيرة) .
- لو كنت أريد أن أتحدث معها ، كنت رجوتها التفضل بالدخول بالأمس . بدلاً من طردها .
- كلاوديا : هكذا .
- فرانك : طبعاً
- كلاوديا : لكنك لم تطردها .

(برهة قصيرة).

أنا من أغلق الباب، وليس أنت.

(برهة قصيرة).

أنت من حملها إلى السرير. أنت من ضممت لها رأسها.

فرانك: وماذا كان علي أن أفعل

كلاوديا: لا شيء.

فرانك: لا شيء؟

كلاوديا: لكنك بدلاً من ذلك كنت طوال الوقت تذهب إلى الغرفة لتطمئن

على حالتها، رغمًا من أنها كانت فاقدة الوعي؟

فرانك: لهذا السبب إصابتها كات حطيرة كنت حائفاً أن لا تعود إلى وعيها!

كلاوديا: هذا الخوف، وقد صار الآن واضحاً، كان بلا سبب على الإطلاق.

هذا الخوف كان مجرد عذر ذريعة نذهب إليها.

برهة

علماً بأن الأمر كان آخر أمسياتنا هنا.

فرانك: لقد هرمت.

(برهة).

تبدين كامرأة عجوز.

(برهة).

كلاوديا: وأنت أيضاً.

فرانك: عجوزاً ومستهلكة.

كلاوديا: (بصوت منخفض) مثلك.

(برهة قصيرة).

ولكن على نقيضك، أنا لست جبانة.

فرانك: إنك عجوز، مستهلكة وشعة.

(برهة قصيرة).

(ينشغل قليلاً بصندوق ما).

لم يعد هناك الكثير لعمله.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: ما هذا الذي تقوله.

(برهة قصيرة).

مثل هذا الكلام لا يقال لأحد أبداً، هذا الذي قلته لتوك، ولا حتى بعد تسع عشرة سنة من الزواج.

(برهة قصيرة)

هذا كلام لا يقال

(تدخل رومي من باب المثل المفتوح)

رومي: الباب مملوء تماماً، يكاد الفعل أن يسقط. كيف يمكن لمثل هذا أن يحدث؟

ما الذي جرى؟

(برهة قصيرة).

هذا لا يمكن إصلاحه أبداً.

(صمت).

كلاوديا: أنا سأغادر البيت الآن. بعد عشرين دقيقة.

(تنظر إلى الساعة).

وبعد عشرين دقيقة، إذا كانت هذه المرأة ما زالت هنا، سأغادر إلى الأبد. إن بقيت هذه المرأة هنا بعد عشرين دقيقة، فكل، كل ما بيننا

قد انتهى.

(كلاوديا تغادر. تصفق باب المنزل ورامعها، لكنه يعود ويبقى مفتوحاً).

## 1.15.

أبعد خمس وعشرين دقيقة تقريباً.

(كلاوديا تدخل إلى المنزل. الردهة خالية. تصدر أصوات من الحمام. تقف وتنصت. تذهب إلى العرفة المجاورة وتبحث. لا أحد. تعود وتقف عند باب الحمام وتنصت مجدداً).

كلاوديا: على كل حال.

(برهة قصيرة).

على كل حال، ذهبت!

(برهة قصيرة. تفرج)

تقريباً لم أكن واثقة من أنك قادر على ذلك، تقريباً

(تلتفت نحو باب المنزل وتحاول مجدداً إغلاقه. وكلما حاولت تزداد عنفاً، لكنها تصعقه أخيراً بقوة، بحيث يبقى فعلاً مغلقاً)  
لقد أصلحت الباب.

(بصوت منخفض) تلك العاهرة.

(عند باب الحمام) هل يمكن أن أدخل؟

(الباب مقفل من الداخل).

تقريباً، لم أكن واثقة منك.

(برهة قصيرة).

هل أنت تحت الدوش؟

(بلهجة ماجنة نوعاً ما) تسعة عشر عاماً من الزواج تلتصق بالبشرة.

لن تتمكن من إزالتها ، لن تنجح في ذلك ، تلتصق بشكل أقوى من ذلك الصيف.

(برهة قصيرة).

هل كانت تينا ، تلك التي خرجت من البيت قبل قليل ؟ ظننت أنني رأيت أحداً.

(تجد هدية صغيرة ملفوفة تتكلم باتجاه الحمام)

ما هذا؟ هل هذه من تينا؟ بادرة لطيفة منها إنها فعلاً بادرة لطيفة ، ما أجمل ذلك. أتعرف ما فيها؟

(برهة قصيرة)

وآندى؟ ليس هنا؟ أين هو؟ أليس لديه سوى هذا الصندوق؟

(تكاد أن تمنح هذا الصندوق ، لتتطرق ما بداخله ، لكنها فجأة تتوقف.

تأخذ الهدية وتذهب إلى غرفتها أثناء الطريق تسرع الورق عن الهدية. عند باب غرفتها تلتفت للهدية وتدهش.

2. 15.

لقبل خمس وعشرين دقيقة تقريباً. الباب ينصفق بقوة ثم يتردد مفتوحاً كلاوديا قد غادرت المنزل فرانك ورومي وحدهما.

(برهة قصيرة).

فرانك: وماذا الآن؟

(برهة قصيرة).

رومي: ما علينا سوى أن نتظر عودتها. ثم نصبح فعلاً لوحدها

فرانك: لا

رومي: كما تريد ، يمكننا أن نغادر قبل أن تعود.



(برهة قصيرة)

طيب، تعال إذاً.

(توجه نحو الباب فيما يبقى هو في مكانه).

فرانك: لا<sup>١</sup>

رومي: ماذا تقصد؟

فرانك: لا أريدك أن تكوني هنا، عندما تعود.

(برهة قصيرة).

رومي: تريدني، أن أغادر؟

فرانك: نعم.

(برهة قصيرة)

أريدك أن تذهبي. ويفضل فوراً.

(برهة قصيرة)

رومي: عندي لها هدية.

فرانك: لمن؟

رومي: لزوجتك.

فرانك: سوف لن تفتحها.

رومي: من يلري.

فرانك: إذاً.

(برهة قصيرة).

خذي هديتك وذهبي.

رومي: إني لا أصدقك

فرانك: ماذا؟

- رومي: أنك تريد أن أذهب. إنك تريد البقاء ها هذا ما لا أصدقه  
(برهة قصيرة)
- أنت لن تدعني أذهب. لقد حملتني بنفسك إلى الغرفة. وأنت من  
ضمد جرح رأسي.
- فرانك: مساء الأس، نعم، كتب مصابة. كتب بحاجة للمساعدة.  
(برهة قصيرة).
- لكن الآن، الآن حالتك تحسنت.  
(برهة قصيرة)
- فجأة تعودين إلى هنا. لماذا؟ ماذا تبغين؟
- رومي: أريد أن أكون معك، ولا شيء سوي ذلك
- فرانك: لكنك ترين الوضع كما هو عليه.
- رومي: نعم، أراه.
- فرانك: إذا.
- (برهة قصيرة)
- أنت تحبني.
- فرانك: كيف خطر هذا ببالك؟
- رومي: هذا هو الواقع.
- وروجتك غادرت البيت لتوها، فتركنا أخيراً لوحدها ستعود بعد  
عشرين دقيقة. ثم ستختفي إلى الأبد.
- (برهة قصيرة).
- هكذا سيكون الأمر.
- فرانك: بل لن يكون هكذا.

رومي: لماذا لا؟

فرانك: لأننا متزوجان منذ تسع عشرة سنة.

3.15.

لبعد بضع دقائق.

فرانك: طيب، لنذهب إذاً.

(يبحث عن جاكيتة).

لنذهب. معك حق.

(برهة قصيرة).

على كل حال لم يعد إلا القليل، إلا القليل.

رومي: والزوجة.

فرانك: الزوجة ذهبت، وستترك أن القصة قد انتهت بكل بساطة.

(برهة قصيرة).

رومي: وماذا عن ابنك،

لا يكفي أن تتحلى عن زوجتك فقط. الأمر يسري على ابنكما أيضاً.

4.15.

(قبل بضع دقائق)

فرانك: كيف خطر هذا ببالك؟

رومي: هذا هو الواقع.

وزوجتك غادرت البيت لتوها، فتركنا أخيراً لوحدها. وستعود بعد

عشرين دقيقة، ثم ستختفي إلى الأبد.

(برهة قصيرة).

فرانك: بل لن يكون الأمر كذلك.

رومي: لماذا لا.

فرانك: لأننا متزوجان منذ تسع عشرة سنة.

رومي: لكنني لا أرى هذه السنوات التسع عشرة.

فرانك: هذه السنوات التسع عشرة مثلاً حالياً أكثر من شاحنة!

(برهة قصيرة)

على الأقل سبعين صندوقاً!

رومي: وأين هي الشاحنة؟

فرانك: غادرت! والباقي سيلحق بها.

رومي: إذا؟

(برهة قصيرة)

ماذا تنظر؟ كيف باعتقادك قضيت كل هذا الوقت؟ السنوات الأربع والعشرين الأخيرة؟ مجرد حققت؟ بالرحال، ليس واحداً، كثيرين، الواحد تلو الآخر. احترماً تشاء من المهس، أساتذة مساعدين، أطباء، محامين، فنانين، عما تريد أن أحكي لك؟ عن البيوت، عن السيارات؟ عن الإحازات؟ عن حالات الانفصال؟ كيف تتصور أنني قضيت السنوات الأربع والعشرين الأخيرة؟ نادراً ما كنت وحيدة، لكنني طوال الوقت كنت أنتظر.

فلا أحد، لا أحد منهم كان كما كنت أنت حينذاك، لم يستطع أي منهم أن يخرج عن المسار المرسوم له، لم يكن هناك أي شيء، لا حرية ولا أي شيء، سوى التخطيط، البرمجة، وضع المشاريع. فلا تقل لي، لا تقل لي الآن أنك مثلهم تماماً.

(برهة قصيرة).

فرانك: طيب، لنذهب إذاً.

(يبحث عن جاكيتيه)

لنذهب معك حق.

(برهة قصيرة).

على كل حال لم يعد هناك إلا القليل ، إلا القليل.

رومي: والزوجة.

فرانك: الزوجة ذهبت ، وستدرك أن القصة قد انتهت بكل بساطة.

(برهة قصيرة).

رومي: وماذا عن ابنك.

لا يكفي أن تتحلى عن روجتك فقط. الأمر يسري على ابنكما أيضاً

(برهة قصيرة. إنه لا يفهم القصد).

فرانك: وكيف يمكن أن أتخلى عن ابني؟

(تهز بكتفها)

أقصد: حتى إن رحلت من هنا ، لاس سيبنى دائماً

سيكون دائماً موجوداً ، كما كانت سنوات الأربع والعشرين ،

موجودة أيضاً ، من دونك طيلة الوقت

رومي: يجب أن أصر على الأمر ، لا بد أن أسمعها منك.

(برهة قصيرة).

وإلا لن نكون سعداء.

فرانك: ماذا؟ ما الذي يجب أن تسمعيه؟ أردت أن أرحل معك ، أنا جاهر

لذلك ، فعماذا تريدني غير ذلك؟

رومي: عليك أن تقولها.

(برهة قصيرة).

عليك أن تتعلق بلسانك أن تلك السنوات لم تكن موجودة.

- فرانك: لا.
- رومي: لا؟
- (برهة قصيرة).
- إذا الآن سأذهب.
- (توجه نحو الباب).
- فرانك: بل كانت موجودة، وانقضت، هنا، ماذا علي أن أقول.
- رومي: قل على الأقل، إنه يُفضل لو لم تكن: لا الزوجة، ولا الزواج، ولا الابن.
- فرانك: هذا لا يمكن.
- رومي: بل لا بد.
- فرانك: لماذا.
- رومي: لا يمكن أن يكون الأمر إلا هكذا.
- (برهة لا شيء، تلمت نحو الباب، تمسك بالقبضة، تمشي).
- فرانك: يمكن! محتمل.
- محتمل جداً، أن.
- (رومي تعود).
- رومي: أن ماذا؟
- فرانك: أنه يُفضل لو.
- رومي: لو ماذا؟
- فرانك: أنه يُفضل لو لم تكن عندي لا الزوجة ولا الابن: محتمل، نعم، يمكن جداً، عودي.
- (تعود وتقبله. يقبلان بعضهما طويلاً).

رومي: والآن غنّ.

تلك الأغنية.

(برهة).

فرانك: لا أستطيع.

(برهة قصيرة).

(ضاحكاً): فانا لم أنس الكلمات فقط، بل اللحن أيضاً.

رومي: نسيت الأغنية؟

فرانك: لا، أنا، ما نسيت هو مطلعها.

رومي: (تغني "I will" للنيون ومكارتن)

Who Know how long I've loved you

You know love you still

Will I wait a lonely lifetime

If you want me to-I will.

For if I ever saw you

I didn't catch your name

But it never really matterd

I will always feel the same

Love you forever and forever

Love with all my heart

Love you whenever we're together

Love you when we're apart

And when at last I find you

Your song will fill the air

Sing it loud so I can hear you

Make it easy to be near you

For the things you do endear you to me

You know will

I will

هل تذكرتها الآن؟

فرانك: نعم.

رومي: وماذا تذكرت أيضاً؟

فرانك: كل شيء.

رومي: مثل؟

تذكرتك، تذكرت علاقتنا.

رومي: وماذا منها.

فرانك: غرفتك. المدرسة. أبويك.

(برهة قصيرة)

رومي: ماذا كان اسم الحديقة، أم زلت تذكر الحديقة؟

فرانك: الحديقة، لست أدري، هل كان لها اسم؟

رومي: لكنك ما زلت تذكر الشروق في الحديقة

(برهة قصيرة)

فرانك: كانت الشمس لا تزال متوارية في الشرق، وراء التلال، وتدرجياً

ازداد الضياء، وغناء العصافير بدأ يتصاعد شيئاً فشيئاً من الأشجار

المعتمة. حافة العابة وراءها. جدار من غابة. لا أحد غيرنا في المكان،

نحن فقط. بلا نوم، يستغرقين في الحب كنا هناك مرات عديدة أثناء

الصيف. ولم نشعر أبداً بالبرد.

رومي: أقصد ذلك الشروق، عندما صنعت لك الهدية

فرانك: الهدية.

(لا فكرة لديه، عما تتحدث).



رومي: الهدية ، ألا تتذكر الهدية؟

فرانك: طبعاً.

(برهة قصيرة).

رومي: لا فكرة لديك ليس لديك أدنى فكرة عما أتحدث

(برهة قصيرة)

أنت لا تتذكر الهدية.

(برهة قصيرة).

فرانك: الهدية ، أية هدية ، مضى على ذلك زمن طويل جداً!

(برهة قصيرة).

لست قادراً على القفز فوق هذه الهوة الزمنية.

رومي: هذا يعني أنك لن تأتي معي.

(برهة قصيرة)

لكنك قلت لسانك إنك ستأتي معي

(برهة قصيرة).

إلا أنك فعلياً لا تستطيع ذلك أبداً.

(برهة قصيرة).

أنت لا تستطيع حتى أن تتذكر!

فرانك: ماذا ، ماذا يمكنني أن أقول ، أنا لا أعرف ما هي الهدية التي قدمتها

لي.

رومي: إذا سأرحل الآن وحدي عن هذا المكان ، وأنت ستبقى هنا مع لا

شيء.

(رومي تغادر المنزل).

نالرجل وحده في الردهة. بلا حراك. ثم يفك أزرار قميصه ، يريد

الدخول إلى الحمام. صوت قرع على باب المنزل المردود، غير المغلق.  
لا شيء. قرع جديد. لا شيء.

تينا: هل هناك أحد؟

(لا جواب. فرانك يقف كالمشلول في الردهة).

هل هناك أحد؟

(برهة).

فرانك: الباب مفتوح.

(تدخل تينا إلى البيت خجولة ومترددة. تينا وفرانك يقفان متواجهين).

تينا؟

(برهة قصيرة).

(تينا تستغرب عدم وجود أحد غير فرانك في المنزل)

تينا: أرغب في التحدث مع آندي

فرانك: مع آندي؟

(برهة قصيرة).

آندي ليس هنا.

تينا: آندي ليس هنا؟

فرانك: لا، ليس هنا، ظننت، أنه عندك؟

تينا: لا، ليس عندي.

(برهة قصيرة).

يجب أن يكون هنا.

فرانك: لكنني قلت لك: إنه غير موجود هنا.

تينا: لا بد من أن يكون هنا، لا يمكن أن يكون إلا هنا.

- فرانك : وكيف عرفت.
- تين : لقد شاهدته ، كيف دخل إلى البيت.
- فرانك : متى ؟
- تين : بالأمس ليلاً.
- فرانك : بالأمس ليلاً لم يكن موجوداً هنا.
- تين : بل كان ، أنا رأيته بنفسى ، وإضافة إلى ذلك :  
(برهة قصيرة).
- هاهو شعاره ! كان موجوداً هنا.
- فرانك : طيب.
- (برهة قصيرة).
- ربما كان هنا لفترة قصيرة ، ثم غادر البيت مجدداً.
- تين : لم يغادر.
- فرانك : لماذا ؟
- تين : لأننى كنت واقفة خارج البيت ، كنت بانتظاره.
- فرانك : منذ متى ؟
- تين : منذ ليلة أمس ، كانت الساعة الثالثة والنصف تقريباً.
- (ينظر إليها متسائلاً).
- فرانك : منذ الثالثة والنصف ليلاً ؟
- تين : نعم ، منذ أن دخل إلى البيت.
- فرانك : انتظرت أمام البيت منذ الثالثة والنصف ليلاً وحتى الآن ؟
- تين : (هاكية) نعم ، لكنه لم يخرج ثانية.
- فرانك : غرفته فارغة . أنا آسف . إنه ليس هنا.

(تينا تلقي نظرة على الغرفة الفارغة).

تينا: (تغادر باكياً) لا بد، لا بد أن يكون هنا.

(فرانك في الردهة واقفاً ثم يمد يده إلى فرشاة الطلاء الدوارة الموجودة على السطيل الصغير المليء بمحلول إزالة الألوان، ثم يغير رأيه، فلا يطلي الشعار بالمحلول بضع الفرشاة الدوارة في مكانها بخلع قميصه يدخل إلى الحمام ويغلق الباب وراءه ويغلقه).

تدخل كلاوديا إلى البيت. الردهة فارغة. تصدر أصوات من الحمام. تقف وتنصت. تذهب إلى الغرفة المجاورة وتفتش. لا تجد أحداً. تعود، تقف مجدداً عند باب الحمام وتنصت.

كلاوديا: على كل حال.

(برهة قصيرة)

على كل حال، ذهبت!

(برهة قصيرة. تخرج).

تقريباً لم أكن واثقة، من أنك قادر على ذلك.  
تقريباً.

(تلتفت نحو باب المنزل وتحاول مجدداً إغلاقه وكلما حاولت تزداد عنفاً، لكنها تصفقه أخيراً بقوة، بحيث يبقى فعلاً مغلقاً).  
لقد أصلحت الباب.

(صوت منخفض) تلك العاهرة.

(عند باب الحمام) هل يمكن أن أدخل؟

(الباب مقفل من الداخل).

تقريباً لم أكن واثقة منك.

(برهة قصيرة).

هل أنت تحت الدوش؟

(بلهجة ماجة نوعاً ما) تسعة عشر عاماً من الزواج تلتصق بالبشرة.  
لن تتمكن من إزالته، لن تنجح في ذلك، تلتصق بشكل أقوى من  
ذلك الصيف

(برهة قصيرة)

هل كانت تينا، تلك التي خرجت من البيت قبل قليل؟ ظنت أنني  
رأيت أحداً.

(تجد الهدية. تتكلم باتجاه الحمام)، ما هذا؟ هل هذه من تينا؟ بادرة  
لطيفة منها. إنها فعلاً بادرة لطيفة، ما أجمل ذلك. أتعرف ما فيها؟  
(برهة قصيرة).

وأندي؟ ليس هذا؟ أين هو؟ أليس لديه سوى هذا الصندوق؟  
(تكاد أن تمنع هذا الصندوق، تنتظر ما بداخله، لكنها فجأة تتوقف.  
تأخذ الهدية وتذهب إلى غرفتها أثناء الطريق تسرع الورق عن الهدية.  
عند باب غرفتها تقف لبرهة مبهتة وتأمل الهدية، يبدو أنه ليس  
فيها سوى كيس نايلون عليه صورة درج إيفل، تلمعت نحو الحمام  
تدخل إلى غرفتها. بعد ذلك بقليل:  
صرخة مدوية).

## 18.

تينا: لا أستطيع أن أغادر، أن أغادر ذلك المكان، لا أستطيع.  
(برهة قصيرة).

لا أستطيع مغادرة ذلك المكان، حيث يجب أن يكون أندي موجوداً،  
لكنه ليس هناك إلى أين ذهب يا ترى؟ لا بد من أن يكون هناك،  
لكنه ليس هناك. أمشي خائفة جيئة وذهاباً، انتظر هناك عند المحل،  
حيث كنا نلتقي دائماً، حيث.  
(برهة قصيرة).

حيث رمينا الحجارة. أجلس هناك وحدي، حتى أنني أرمي بعض الحجارة، بلا هدف، فليس هناك أحد قادم أو ذاهب، إلا مرة واحدة والدة أندي التي دخلت إلى بيتها، ثم أعود وأمشي جيئة وذهاباً، وبالطول والعرض، ثم أمشي نحو بيت أندي، التف حوله، نحو الخلف، من هناك يمكن رؤية ما بداخل غرفة نوم والدي أندي، هناك الخزانة الجدارية والسرير العريض، ثم فجأة تتعثر كلاوديا، والدة أندي، وهي تدخل الغرفة، تبدو مندهشة ومرتبكة، وهي تحمل بيديها كيساً من النايلون، يبدو لي أنني رأيت هذا الكيس سابقاً.  
(برهة قصيرة).

إنها ما زالت عند الباب، مترددة ومتشككة، ثم تدخل الغرفة أخيراً، ممسكة بالكيس، هناك أمر لا تفهمه، وهذا أراه بوضوح. تمد يدها داخل الكيس الذي يبدو من ها فارغاً، وفي تلك اللحظة، في لحظة إدخال يدها في الكيس، هذا يبدو على الأقل عبر النافذة، تشتعل أصابعها، يدها، ساعدها فجأة المرأة كلها بدأت تلهب في غرفتها، إنها تشتعل، جسمها كله يشتعل، إنها تشتعل بسرعة وبشكل مرعب، لدرجة تبدو معها غير قادرة على الصراخ، أنا لا أسمع شيئاً عبر النافذة المغلقة، لكن فمها مفتوح على آخره من الألم، أتصرخ، أم أنها لا تصرخ، أنا بدأت أصرخ، أصرخ بكل طاقتي لكن من سيسمعني، ثم يظهر في الباب والدة أندي، يرى زوجته تحترق مع بقايا كيس النايلون في يديها، يقف هناك بلا حراك، قبل أن يخنقني من الباب ثانية. أنا أركض. تصل شاحنة النقل قادمة من أسفل الشارع، تقف أمام المنزل. أين أندي.

## 19.

أقبل ذلك بلحظة:

يخرج فرانك من تحت الدوش، ملتفاً بمنشفة حول خصره، ما عدا ذلك يبدو عارياً ومبتلاً ببعض الشيء.

يمشي في الردهة ويتعثر بقوة عندما يدوس سيارة بحجم علبه كبريت. تنطلق السيارة من تحت قدمه بسرعة. ينهض فرانك ويدوس متألماً جداً على هندي أحمر بلاستيكي. يلتقطه بيده غير مصدق، ثم ينظر إلى الأرض. ويبطء يبدأ باكتشاف بعض الدمى والألعاب الصغيرة مبعثرة هنا وهناك، ويجد معظمها خلف صندوق أندي. يجمعها كلها ويريد أن يضعها في صندوق أندي يفتح فرانك الصندوق (ويكتشف جثة ابنه) يصاب بصدمة تشل لسانه عن إطلاق أي صوت. كل ما كان قد جمعه بيديه يسقط أرضاً. يريد الإسراع إلى زوجته في غرفة النوم، فيدوس مرة ثانية على سيارة الكبريت، التي ربما سقطت من يديه للتو بسبب الصدمة.

يقف ثم يسقط ثانية، ونتيجة لذلك أصيب ربما بتقلص في عضد عموده الفقري، أو بشيء من هذا القبيل.

فيزحف على يديه ورجليه نحو غرفة النوم، يفتح بابها ويتجمد في مكانه للحظة، يرى زوجته وهي تحترق، إلى أين الآن؟

في أقصى درجات الذعر يحاول فرانك الوصول إلى باب المنزل. ويصل إليه زاحفاً، متساقطاً، قافزاً. يضغط على قبضة الباب، لكن الباب لا يفتح. إنه لا يفهم السبب. يضغط القبضة مجدداً. لكن القفل مشبك للدرجة أن المصراع لا يفتح. يرن جرس الباب. فرانك لا يتمكن من النهوض لأن ركبتيه مصابتان. يرن الجرس مرة ثانية. إنه لا يستطيع فتح الباب كما لا يتمكن من الوصول إلى الإنترفون.

النهاية



## أخبار ثقافية

إعداد: هدى انتيبا

### حوار الفيلسوف السوري "لوسيان"

"لوسيان السماطي" فيلسوف وخطيب من مواليد سورية القرن الثاني للميلاد... طلت أعماله في طي النسيان حتى جاء المؤرخ والجغرافي الفرنسي "جان كانالي" لينتشل مختارات منها قبل ثلاثة عقود من الآن وهامو مطلع شباط 2007 يشر عند دار مطبوعات "ر من الكرر". حوارات لوسان لأعمال الكاملة، مترجمة عن اللغة اليونانية القديمة ويصنف "فيلسوف سوري لوسيان السماطي" بين أعلام المدرسة المدعوة بالسفسطائية التي امتد تأثيرها من أثينا إلى بلاد الشام وآسيا الصغرى وكان "لوسيان" من أبرز الخطباء والكتاب الذين عاشوا من عائلات شاباتهم الفكرية في أثينا حيث استقر به المقام ليشتغل أقرن الثاني للميلاد بمؤلفاته التي تجاوزت العشرين وقد نهل منها فلاسفة عصر النهضة الأوروبية قبل أن يعود الاهتمام مجدداً بهذا المفكر السفسطائي.. الذي انتقد الكذب والمعتقدات الخرافية والدجالين ومدعي النبوة على غرار ما يتفشى اليوم في المجتمعات الغربية التي تدعي الحداثة والتطور...

### عصور الأنوار العربية...

طبقت سمعته الآفاق الأوروبية نتيجة مواقفه التقدمية على امتداد نصف القرن الماضي؛ إنه "طارق علي" المفكر الانغلو باكستاني رعيم اليسار البريطاني وأبرز الروائيين الذين تناولوا شخصيات عربية إسلامية في روايتهم. تلقى روايته "سلطان باليرمو" التي حطت في الأسواق مطلع هذا العام إقبالاً جماهيرياً من قبل



قراء أوروبيين اكتشفوا اليوم الوجه الحقيقي للحضارة العربية الإسلامية ذات الأبيادي البيضاء في النهضة التنويرية للقارة العجوز وخرجت من عصور الظلام والجهل بفصل العلوم العربية... وتعتبر "سلطان باليرمو" رابع رواية للمفكر "طارق علي" الذي يشغل منصب رئيس تحرير "مجلة اليسار الجديد" التي تصدر في لندن منذ الستينيات من القرن العشرين إلى حانب إشرافه على دار "فيرسو" البريطانية للطباعة والنشر والتوزيع.. ولد طارق علي في لاهور الباكستانية عام 1943... هاجر إلى المملكة المتحدة مطلع الستينيات ليتزعم أنشطة إحدى الحركات اليسارية هناك... توطدت صداقته مع كل من الفلاسفة "برتران راسل" و"جان بول سارتر" و"فبريليو" إثر طباعته لأعمالهم في دار "فيرسو".. تجري أحداث روايته "سلطان باليرمو" وهي حرة من خماسية تسلط الأضواء على التاريخ المشرف للعالم الإسلامي في جزيرة "صقلية" القرن الثاني عشر وعاصمتها آنذاك "باليرمو" وهي مدينة أسسها القرطابيون تتمتع جامعتها (وأنشأها العرب) بشهرة على عرار قصورها ذات الهندسة الإسلامية وكنائسها البرنطية الشرقية تأتي هذه الرواية بعد نظيرتها "كتاب صلاح الدين" ونشرت قبل عامين باللغة الإنكليزية - تصور التآخي والتسامح بين الأديان في ظل الوجود العربي في صقلية إلى حانب تأثير لثقافة الإسلامية المتطورة على التعايش السلمي لمجتمع "باليرمو" وكيفية اعتماد ملوك النورمان الأوروبيين على أساتذة ومدرسين وعلماء عرب مسلمين لتعليم أولادهم: الرياضيات والطب والجغرافيا والفلك إضافة لقواعد اللغة العربية.. ويرجع المربون العرب في تلك الاحتصاصات خلال ما يسمى عصور الأنوار العربية الإسلامية واستمرت بين القرنين التاسع والثالث عشر في القارة العجوز...

### فروسية "لوب دوفينا"

على غرار شكسبير الذي عاصره قرض الأديب الإسباني "لوب دوفينا" الشعر وكتب الرواية والمسرحية ليسهم في صناعة العصر الذهبي للآداب الإسبانية يدخل اليوم "دوفينا" إلى الكوميدي فرسين ولأول مرة في تاريخ هذه الخشبة الكلاسيكية من خلال مسرحيته "بيدرو والفارس" نشرت مترجمة إلى الفرنسية عن دار "آفون سين" ويستمر عرضها حتى حزيران 2007 تتمحور أحداثها حول قيام "بيدرو"

الفلاح المتزوج من الحسنة "كاسيلدا" بقتل أحد النبلاء الفرسان الذي راود زوجته عن نفسها فرفضت خيانة الرابطة المقدس لتخبر "بيدرو" بهذا الأمر... سرعان ما يتدخل الملك ليوقف إلى جانب الفلاح فيحكم على الزوج بالبراءة رغم نظرة النبلاء إلى عملية القتل كتحرير على الثورة ضد طبقة تتمتع بامتيازات واسعة ومن المعروف عن "فيليكس لوب دوفينا" (1062 - 1635) أنه من أكثر الأدباء الإسبان غزارة... كتب أكثر من 1500 مسرحية وصلت إلينا قرابة أربع مائة منها فقط... ونافس هذا الأديب مواطنه "سيرفتيس" الذي لم يحصل على شهرة صاحبا خلال حياته... تنقل "دوفينا" بين الجندي وبين خدمة الكهنوت ليصنع أسطوره الأدبية... وليقدو أبرز أعلام العصر الذهبي الإسباني حين تبوأ الإمبراطورية القمة على الصعد كافة.. من أهم أعماله "فارس أوليدو" و"القاضي دوسلاميا" التي جعلت منه مؤسس المسرح الوطني الإسباني فقد استوحى من تاريخ بلاده وأغاني أريافها وقصصها وتراثها مواضيع روائعه.. ويرى النقاد في مسرحيات "دوفينا" تومة (أعمال شكسبير (1616. 1964) لمراحتها بين الملهة والمأساة.. وتنتمي "بيدرو والمارس" إلى ثلاثة "العملة والملك" و"فويتو فيمونا" وهذه الأخيرة قرية شهدت تمرداً جماعياً ماهضاً لمريدة سيد القلعة المجاورة ينهي بتصفيّة هذا الإقطاعي الظالم على أيدي الفلاحين

### هل يحكم "غوغل" الأمريكي العالم؟

"غوغل" نبض الأبحاث الأكثر تطوراً على شبكة الشبكات تعتمد غالبية رواد الانترنت.. مهمته تنظيم المعلومات والإعلام العالميين... تناولته بالنقد الفيلسوفة وعالمة اللغة "بربارة كاسان" في أحدث أعمالها: "غوغليني = المهمة الثانية لأمريكا" وصدر المؤلف عن دار ألبان ميشيل "الباريسية مطلع شباط 2007 تعمل "بربارة كاسان" مديرة الأبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلمية في فرنسا إلى جانب إشرافها على نشر مؤلفات: "النظام الفلسفي" عن دار "سوى" للطباعة تهاجم "بربارة كاسان" في المهمة الثانية لأمريكا" شعارات "غوغل" وتنتها منذ مطلع الألفية الحالية سياسات جورج بوش الابن في مكافحة ما يسمى الإرهاب العالمي... تقول الفيلسوفة: "إن مهمة جعل المعلومات في متناول الجميع يتنافى مع إرسال قوات

عسكرية إلى العراق هذا من جهة أما امتلاك "غوغل" للمعلومات فيعني بصريح العبارة سيطرته على البريد الإلكتروني للمستخدمين بالإنترنت وتوجيهه للإعلام العالمي وتلاعبه بثقافات لشعوب وحضارات الأمم... فالمعلومة مهما تمتعت بمصداقية ستظل بعيدة عن مفهوم الثقافة لأن السياسة توجه هذا الكم من الأخبار والمعالجات التي قد تكون مسبقة الصنع ومغبرة.. أليست لغة "الويب" أنغلو أمريكية بالدرجة الأولى؟ والإدعان على مصدر يقيم لاستقاء المعلومات يضر بالفكر أولاً وأخيراً.. من هنا جاء مطلب "بريارة كاسان" بتنوع مصادر المعلومات والأخبار كي لا يقع المثقف والمتبع لما يشه "غوغل" في فتح غسيل الدماغ وتلحاً إليه سياسات العم سام حالياً... وتناشد الفيلسوفة الفرنسية في الجزء الأول من مؤلفها الشعوب الانطلاق من الأعمال الإبداعية والاختلافات اللغوية لاكتشاف عوالم التواصل الفكري مغامرة لتلك الممددة والخاهرة للتصدير في حواسيب العم سام، بذلك تتصافر جهود التجديد والتوسع لتحقيق ما يسمى الابتكار والتطوير..

### فتش عن المرأة

أصيب "بول هاسلينك"، 56 عاماً ويسكن "نولوز" الفرنسية بمرض الشيخوخة المبكرة. أما فلويد باترسون الصياد الكندي فيقطن "نورث بي" وقد زرع له الأطباء قلب مجرم يقتل الأطفال نوي إثر حادث ليحظى بطلنا بحياة جديدة. يلتقي الرجلان عندما يغادر "بول" مدينته للبحث عن "آن" زوجته التي غادرته منذ ثلاث سنوات إلى "نورث بي" على بعد كيلو مترات من "تورنتو"... يصل الزوج المهجور إلى بلاد الثلوج الدائمة فيتوجه إلى الشرطة التي تدله على "باترسون" آخر إنسان شاهد "آن" وتكلم معها... عندما يسأل "بول" الهندي "فلويد" عن زوجته يخبره هذا الأخير أنها غادرت منذ أربعة أشهر إلى "فانكوفر" للقاء شخص لا يعرف عوانه.. تهب في تلك الأثناء عاصفة ثلجية على المنطقة فيسمى "بول" للوصول إلى سيارته للحصول على أدويته التي ظلت داخلها.. لكن العاصفة ابتلعت السيارة... ولم يعد أمام "باترسون" سوى معالجته بالأعشاب حتى يهدأ هذيان "هاسلينك" وقد شاهد في هلوساته المرصية زوجته مع رجل ثالث لا يعرف

كيفية الوصول إليهما.. كتب تلك الرواية التي ستحول إلى فيلم سينمائي الأديب "حان بول دوبوا" وهو روائي وشاعر كندي فرنسي لتحمل عنوان: "رجال فيما بينهم" وصدرت عند دار أوليفية كانون الثاني 2007 باللغة الفرنسية....

### أقدم مهنة في العالم....

فازت الأديبة الأيرلندية "نواك أوفاولان" بجائزة "فيمينا" للأدب الأجنبية عن روايتها: "شيكاغومي" للعام 2006 / 2007 وظهرت عند دار "ويسبايسر" الباريسية مطلع العام الحالي... وتعري الرواية الصعاب والمطبات التي واجهتها حركة التحرر النسائية مطلع القرن العشرين عبر ضفتي الأطلسي... "شيكاغومي" لقب فتاة هوى أيرلندية تمتعت بشهرة واسعة في فترة "لايل إيوك" العصر الجميل قبل أن تصبح امرأة ثرية ذات شأن في بلاد العم سام هاجرت الفتاة الفقيرة المدعوة "مي" إلى العالم الجديد مع فئات المهاجرين هربا من الجوع والفاقة ...

لشغوق في وحل شبكاغو حيث مررع عصابات المافيا وتجار المخدرات والأسلحة و.... سرعان ما تظفر الحصاة الشابة على سطح تلك الأرصفة الموحلة لتبدأ مسيرة خلاصها مع حصة من رفيقاتها اللاتي طالبن بحقوقهن كنسوة يعملن في الكازينوهات المنتشرة في شيكاغو.

وما أن تندفق الأموال بين أيديهن حتى تدشن تلك العصابة ورشات للخياطة وصناعة القفازات والقبعات ولتنتقل من أقدم مهنة في العالم إلى أرقى دور للأزياء في مدينة الإجرام والدعارة الأمريكية.. وتعتبر "شيكاغومي" ثالث رواية للأديبة والمؤرحة الأيرلندية: "نواك أوفاولان" بعد "التقينا في مكان ما.." وها قد وصلت علماً أنها تعمل في حقل التدريس الجامعي في الجزيرة الخضراء....

### عودة إلى لصوصية القرون الوسطى..

رغم الجانب الطريف من كتاب "اللصوصية في القرون الوسطى" إلا أن سخونة أحداثه ومواكبتها للمستجدات على الساحتين الأوروبية والأمريكية دعم عددا من الباحثين لتناول تلك الأعمال في أحدث مؤلفاتهم اليوم.. تقول مؤلفة هذا

الكتاب وهي مؤرخة وباحثة فرنسية تدعى "فاليري توريه" وصدر عن دار "بوف" الجامعية أواخر عام 2006: "عرفت العصور الوسطى ما يسمى حالياً باللوبيات أو المنظمات الإرهابية التي احترقت للصوصية وأعمال العنف والجريمة المنظمة وأفرقتها حروب المئة عام بين فرنسا الكاثوليكية وبريطانيا البروتستنتية واستمرت من 1337 وحتى 1453.. بدأها ملك فرنسا "فيليب السادس" وإدوارد الثالث البريطاني الذي طالب بعرش بلاد الغول لتخللها الحرب الأهلية في ظل حكم "شارل السادس" وظهر "جان دارك" أيام "شارل السابع" (أحرقت حبة في روان عام 1431)....

حملت تلك الحروب عنواناً فرعياً: "الحروب الطائفية" وتمخضت عن تشرذم المجتمعين الفرنسي والبريطاني وانتشار محاكم تفتيش من نوع خاص إلى جانب العصابات السوداء ولصوص الغنائم والخ و ترى المؤرخة وباحثة علم المجتمع القروسطي:

"فاليري توريه" أن المجتمعات الغربية عبر صفتي الأطلسي وعلى امتداد القرن العشرين لا تزال ملوثة بمخاضات القرون الوسطى على صعيد الجريمة واللصوصية والممارسات الإرهابية والعنف في أريافها ومدنها على حد سواء. ويكفي تضيف "توريه" إلقاء نظرة على أحوال المجتمعات العربية في الصحف والمجلات والإذاعات ومشاهدة الأفلام والمسلسلات السوداء والبوليسية التي تبثها الأقنية في دول الشمال لمعرفة المزيد حول تلك الظواهر المرضية الفتاكة.

### من الشرق الأقصى إلى "الإيست آند"

"السبا لوغو" أديبة صينية متعددة المواهب. ولدت في قرية للصيادين جنوب الصين عام 1973 لتدرس في سن 18 الإخراج السينمائي في أكاديمية "بي حين" قبل أن تنطلق لكتابة المسرحيات والسيناريوهات والرواية. ترجمت أولى روايتها الأدبية إلى الإنكليزية عام 2004 وعنوانها "قرية الحجارة" لتعبر بجائزة الرواية الأجنبية التي تمنحها "الأنديدنت" سنوياً... ما أن وصلت إلى لندن عام 2002 حتى حصدها فيلمها القصير "القاصي والداني" جائزة "اليكس فيوتشرز" صدر لها مؤخراً معجم للعشاق باللغتين الصينية والإنكليزية عن دار شاتو النيوركية بعد أن

توج مهرجان "سانداس" فيلمها الجديد "ما حصيلة صيدك اليوم؟" كأفضل إخراج وسيناريو كتيه . تعيش أليسالوغو في "هاكني" شرق لندن إلى جانب إقامتها في الصين حيث تقوم بتصوير أفلامها.. و"معجم العشاق": يوميات فتاة صينية تنتمي لفئة الفلاحين تعمل في إحدى المصانع اللندنية بهدف تعلم اللغة الإنكليزية خلال عام. تقع الفتاة في حب نحات بريطاني يعاني من الكبت الجنسي فيتردد في مبادلتها مشاعرها لتستيقظ الحساء من غفوتها الرومانسية بعد صفقة المجتمع الاستهلاكي الغربي المادي لها...

### مراسلات "سيد الخواتم"

حين كان أستاذ علم اللسانيات "جون رونالد تولكين" يلقي محاضراته أمام تلاميذه في جامعة أوكسفورد راحت تخيلته تبتدع شخصيات مدينة الكوندور: "ميناس تيريث" من "البونيين" و"الإلمير" و"الأوركين" أمثال للملك "قبودين" و"غاندالف" و"فرسان زوهان".... أبطال "سيد الخواتم" رائعة الأدب البريطاني المعاصر....

قبل نصف قرن من الآن حطت تلك المدحمة في الأسواق لتشغف بها الناشئة الأوروبية منذئذ. وههنا اليوم "مراسلات" مستكر تلك الشخصيات الخيالية: "جون تولكين" تنزل إلى الأسواق ليكتشف قراء هذا الأديب الوجه الحقيقي لمدرس فقير عاش يصحح أوراق امتحانات تلامذته مقابل حفنة من الجنيهات لا تسد رمق أفراد أسرته....

تنشر دار كريستيان بورجوا الفرنسية اليوم تلك المراسلات بعد دار آلن أنوين اللندنية" والتي تناولت اعترافات "تولكين" لصديقه الشاعر البريطاني "وينستان أودن" عام 1955 حول صعوبة طباعته لروايته فراسلات "جون رونالد" لكل من ولديه مايكل عام 1965 و"كريستوفر" بين عامي 1944 و 1979.. ليروي لهما كيف خاض حروباً لا نهاية لها خلال حياته: كحربه ضد الجوع أيام السلم ومشاركته في الحرب العالمية الأولى ونجاته خلال معركة "السوم" عام 1916 ... و"تولكين" من مواليد "بلومفونين" لعام 1892 (جنوب أفريقيا) استقر في بريطانيا

عام 1896 ليصبح مدرساً للغات ومؤلفاً لمعجم اللغة الإنكليزية (أو كسفورد) قبل أن يتصرف إلى كتابة مجموعة من قصص للناشئة وروايات للأطفال... توفي عام 1973 في بلاد "الغال" وقد استوحى من مفردات لغتها المحلية أسماء شخصيات "سيد الخواتم"....

### قوة الضعفاء

بعد روايته وقد حققت مبيعات واسعة في بلاد فرانكوفونية هاهو مؤلفه الثالث وعنوانه: "بناء الذات" يسير على خطا سابقته. ألف "بناء الذات" الأديب السويسري "ألكسندر جوليان" من مواليد "غاليه" لعام 1975 عاش الروائي الشاب 17 عاماً في مصح للمعاقين نتيجة اختناقه منذ ولادته بجبله السري... درس التجارة قبل أن يكتشف الفلسفة اليونانية فيتحول إلى قراءة أعمال الرواقين و"أفلاطون" و"سينيك" و"أبيقراط" ولأنه لا يستطيع السير بشكل طبيعي والتكلم بطلاقة التجأ ألكسندر جوليان للكتابة الأدبية بعد درسته الفلسفة في جامعتي "فريبورغ" الألمانية و"دوبلن" الأيرلندية حيث يعمل الآن في حقل التعليم هاك حصدت روايته: "مذبح الضعفاء" عدد دار "سيرف" لعام 1999 جائزة الأكاديمية الفرنسية آنذاك قبل أن تحطم روايته الثانية: "مهنة الرجال" أرقام المبيع مد عامين عدد دار "سوي"....

واليوم يلقى "بناء الذات" رواجاً منقطع النظير لمعالجته قضية السعادة من خلال رسائل يوجهها "ألكسندر جوليان" إلى كل من أبقراط و"سينيك" و"أفلاطون" و... وتخلص إلى حكمة لطالما ردها "سينيك" الفيلسوف (من مواليد قرطبة 4-65م) معلم "نيرون" وتستوحي تعاليمه المبادئ الأخلاقية للرواقين التي تعتمد على العقل أولاً وأخيراً ومقادها: أن يكون الإنسان سعيداً هو فعل إرادي.....

### يوم العطلة

"السبت" يوم عطلة في دول الشمال لذلك اختاره الأديب البريطاني "إيان مالك إيون" عنواناً لأحدث رواياته.. تغطي أحداث "السبت" 24 ساعة من حياة مواطن بريطاني يجد نفسه محاصراً بين حشود من المتظاهرين في العاصمة لندن والمناهضين لسياسة رئيس حكومة صاحبة الجلالة: "طوني بليز"... فيتما كان بطل

هذا العمل "هنري بيرويس" وهو طبيب يتوجه إلى عمله إذا نه في خضم حماهير غاصبة تطالب باستقالة "بلير" لسيره على خطا جورج بوش الابن في غزو القوات الأنغلو أمريكية للعراق سرعان ما يشعر "هنري" بالخوف من هذه الثورة العارمة التي اجتاحت شوارع لندن وقد شاهد لأول مرة وعن كتب صحب الحياة السياسية أمام "تن داوونينغ ستريت" مقر الحكومة البريطانية. تمر أمام عينيه زوجته وابنه الذي يعشق العزف على القيثارة وابنته التي تحترف كتابة الشعر .. فيتذكر كيف استيقظ فحراً على صوت محركات طائرة تشتعل في أجنحتها النيران قرب "هيثرو" مطار لندن الدولي.. ولم يكذب يطلق في شوارع العاصمة حتى تدفق مئات من مواطنيه للمشاركة في مظاهرة لم يدرك دوافعها من قبل... ليصور الروائي أنانية فئة تدعى بصاحبة :

الياقات البيضاء التي لا هم لها سوى جمع الأموال والثروات على هامش قضايا العالم الثالث والطبقات المحرومة ولد الروائي "ايان ماك إوين" عام 1948 ليصبح من أعلام الروائيين البريطانيين . حصلت روايته "الطفل المخطوف" عام 1993 جائزة "فيسيا" الفرنسية و"أمستردام" لعام 1998 جائزة "البوكر برايز" في المملكة المتحدة...

### جيرمان ايسينوسا

يجمع القاد على أن "جيرمان ايسينوسا" و"غازسيا ماركيز" أعظم روائي كولومبيا على امتداد القرن العشرين.. إلا أن الأول لم تتوفر له التغطية الإعلامية اللازمة للترويج لأعماله. فرواية "ايسينوسا" "القرطاجية" ونشرت عام 1982 تتفوق من حيث التقنية السردية على روايات "مرسيل بروس" المعروفة.. تجري أحداث هذه الرواية التاريخية في مدينة "قرطاجنة" الهندية عندما تتعرض عام 1697 لهجوم البحرية الفرنسية التي تقتك بسكانها وتهدم مبانيها الأثرية... تتخلل الأحداث مؤامرات بلاط الملك لويس السادس عشر التي تتردد اصداؤها في المدينة العريقة هذا إلى جانب التنافس بين الأساطيل الإسبانية والفرنسية للتوغل داخل أراضي أمريكا الجنوبية.. وكيفية وقوع "فولنير" في غرام "جنوفيجا ألكوفير" بطة الرواية.. يتوقف "ايسينوسا" في هذا العمل عند حوار الحضارات وتلاقحها فوق



مياه الكاريبي على غرار ما حدث في المتوسط. كذلك الأمر بالنسبة لروايته: "مواكب الشيطان" لعام 1970 ويتمحور موضوعها حول محاكم التفتيش في كولومبيا قبل أربعين سنة من الآن. وقد ترجمت الروايتان مؤخراً إلى لغات أوروبية عدة نظراً لأهمية طروحاتها الموثقة تاريخياً....

### ملكة الضواحي البريطانية

لم تكذب "سارة ماي" تبلغ سن السابعة والعشرين حتى طبقت شهرتها الآفاق في دول الكومنولث.. ففي العام 1999 حظيت باكورة رواياتها: "نخيم المرأة" بامتياز تصنيفها في قائمة "الغارديان فيرست بوك" لتتأهل لجائزتها الأدبية الرفيعة.. تلتها راعيتها: "مدينة إسبانية" عام 2002 التي حصلت جائزة "منحة كتاب الأمازون"...

وهامي اليوم تشر روايتها الجديدة وعنوانها: "بهوض وسقوط ملكة الصواحي" عن دار "هارسركونز" اللندنية ويتوقع أن تصور "بالوكر برايز" الجائزة الأدبية المعروفة في بلاد الكومنولث. ونروي أحداثها الاحاطات التي تتعرض لها "ليندا بالمر" الروحة والأم لبريطانية خلال سنوات التأسيسية تتابع "بالمر" يوميات جاراتها اللواتي ينتمن بمنازل أكثر أناقة من منزلها وبحياة اجتماعية أكثر حيوية لنصاّب بعقد تناولها الأدبية "سارة ماي" بالشرح والاهتمام من خلال معاناة عدد من سكان الضواحي البريطانية أيام التقلبات السياسية التي عرفتها "ماي" خلال طفولتها..

ولدت سارة عام 1975 لتتنقل طفولتها البائسة إلى روايات تتحدث عن الفقر والجوع والبطالة في تلك الضواحي وتسلط روايتها الثالثة وعنوانها: "الانترماشيونال" لعام 2003 الأضواء على معاناة النازحين المقدونيين في المخيمات خلال سقوط قذائف التانك فوق رؤوس سكان صربيا وكانت "ماي" قد قضت ثلاثة أشهر هناك لمناصرة تلك الأحداث وتتوقف روايتها تلك عند أطفال "كوسوفو" وأواخر التسعينيات من القرن الماضي ومعاناتهم من الجوع.. تكتب "سارة ماي" كذلك للتلفزيون البريطاني مسلسلات درامية إلى جانب احترافها الرواية والتحقيق الصحفي والمقالة الأدبية النقدية..

## أطفال الأموات

ما أن فارت النمساوية "إيلفريدة جيلنك" عام 2004 بجائزة "نوبل" للآداب حتى انطلقت الألسن تطالب باستزاعها منها لأنها لا تستحقها وإنما يستحقها مواطنها "توماس بيرهارد" المتوفى عام 1989..

ومن المعروف أن الأديبة "جيلنك" تشترك مع "بيرهارد" بانتقاد المجتمع النمساوي بشرائحه كافة وهامي في روايتها: "أطفال الأموات" الناطقة باللغة الألمانية ترجمها إلى الفرنسية مطلع 2007 "أوليفيه لولاي" وصدرت عن دار سوي - تسلط الأضواء على عودة النارية الجديدة إلى الشارع النمساوي من خلال صراع بين نجوم التزلج في جبال تعطيها الثلوج على امتداد العام وليكتشف القارئ الأوساط الثقافية في النمسا بعد الحربين العالميتين مع إطلالة "مجموعة فينا" وتضم: "مايروكر" و"جندل" وحواء المسلسلات الأمريكية في السنينيات من القرن الماضي على غرار "وليسير" و"تراكل" و"سلفيا ملات" .. والروائية من أبرز أعلام الآداب الناطقة باللغة الألمانية حطت روايتها الشهيرة: "اليانو" على الشاشة الفضية لتحصده الجوائز السينمائية وتحطم شايك. التذاكر في "العرب وأخرجها "مايكل هانيكي" تعلق "إيلفريدة جيلنك" على أسلوبها في الكتابة بقولها "مواضيع رواياتي تهتم فقط بالدمار والتخريب مهما تكن دوافعها".

## الأستاذ "ماك كور"

حمل "فرانك ماك كور" في جعبته على امتداد 66 عاماً من عمره النجاح تلو النجاح. وبعد جائزة "البوليتزر" التي كللت روايته: "رماد أنجيلا" هاهو يتوج: الأديب الأوروبي الأول لعام 2006.. "فرانك ماك كور" أيرلندي الجنسية رغم ولادته في "بروكلين" .. هزت ثلاثية: "الأستاذ" الأقرب إلى سيرته الذاتية المجتمعين الأمريكي والأيرلندي على حد سواء..

فقد "ارحلت أحداث" "الأستاذ" مع عشرات المهاجرين الأيرلنديين من الجزيرة الخضراء أواخر القرن التاسع عشر إلى العام الحديدي.. ليعاني بطلها من الضياع والبرد

القارس قل أن يحصل على شهادة عليا تؤهله لممارسة التعليم في أبرز المدارس العلمية في بروكلين: "ستين إيلاند" ثم في نيويورك: "ستيفنست هاي سكول" .. هناك يواحه "الأستاذ" بطل الرواية و كاتبها تلامذة مدججين بالعنف وسوء التربية والجهل. فيأخذ بأيدي عدد منهم في حين يتسلل عدد آخر خارج مقاعد الدراسة ليسقطوا في وحل الرذيلة والدروب الضيقة... تجمع الرواية على الصعيد اللغوي بين مفردات أيرلندية قديمة وأمريكية سوقية التقطها "فرانك ماك كور" من أفواه تلامذة نيويورك حيث يقيم حالياً... صدرت رواية "الأستاذ" عن دار "بلغون" الأمريكية شباط 2007..

### المحطة القادمة: الحميم

حصلت حفنة من رواياته أرفع الجوائز الأدبية في إسبانيا على غرار جائزة "نادال" لعام 2004 عن رائعته: "المحطة القادمة: الحميم" ... إنه أنطونيو سولير الشاعر والروائي الإسباني الذي لا يحتاج إلى تعريف بصور الأديب "سولير" في روايته تلك وترجمت اليوم إلى الفرنسية عن دار "آلبان ميشيل" الأعاصير التي تحتاج الشبية خلال المرحلة الممتدة بين المراهقة والنضوج.. وقدور أحداث "المحطة القادمة: الحميم" أو "طريق الإكسكس" في إسبانيا حيث تقصي مجموعة من الأصدقاء عطلة فصل الصيف على صفاة المتوسط... يتمرص خلالها "مينيليتو" لحادث أليم يؤدي به إلى فقدان كليته اليمنى.. في المشفى يكشف المراهق "دانتي" صاحب الكوميديا الإلهية التي توقظ في أعماقه حب الشعر.. ما أن يستعيد الشاب عافيته حتى يلتقي بحبيبته "بياتريس لولي" المراهقة الحاملة بالمجد والشهرة.. تتعرف "لولي" على صديقي خطيبها: "بايروسا" عاشق الكاراتي ويقطن مع جده وعمته صاحبة المتجر في البلدة و"باكو" الذي يهوى قيادة السيارات الأمريكية التي يسرقها والده السحين في الجوار وسرعان ما تسوق الأقدار تلك العصابة إلى شفير الهاوية عندما يشوه "بايروسا" رجلاً من المارة خلال مشادة كلامية بينهما لتلقي الشرطة القبض عليه في حين تخون "لولي" خطيبها "مينيليتو" مع مصور وعدها بأضواء المدينة... أما "باكو" فينتهي به الأمر إلى السجن لاحترافه مهنة والده: سرقة السيارات الفارهة

## جديد الرواية السوداء...

تعرف الرواية السوداء والبوليسية في البلاد الانفلو ساكسونية نهضة جديدة .  
 مها هي في بيوزيلادة تحتل المرتبة الأولى على صعيد المبيعات وأهاهو "تشاديتلور"  
 أكثر روائيتها غزارة يتبوأ قمة هرم تلك المبيعات بالنسبة لروايته : "صالة الانطلاق"  
 التي جعلت القاد يرون فيه خليفة "بول أوستر" وريمون شاندرلر" وأن رايس يرافقه  
 قارئ : "صالة الانطلاق" بطل هذه الرواية ويدعى "مارك شميرلان" اللص المحترف  
 في أوكلاند خلال عمليات سرقة المنازل دون أن تتمكن الشرطة من الإمساك به..  
 يعيش "مارك" في شقته المرحمة بالمسروقات من ساعات إلى مجوهرات وآلات  
 تصوير غالية الثمن وحيداً لا يزوره أحد من الجيران كي لا يفتضح أمره.. وفي  
 إحدى عملياته الليلية بسطو اللص الظريف على منزل إحدى زميلاته القدامى في  
 المدرسة الإعدادية للمدبة الصغيرة تدعى "كارولين" وهي الفتاة التي أعجب بها  
 "مارك" خلال مراهقته قبل عشرين سنة من الآن لكنها احتفت دون أن تترك أثراً  
 خلفها . وحين يكتشف المتش "هاري يشوب" المدعوة "فاريما" تتمكن دوائر شرطة  
 "أوكلاند" من إلقاء القبض على اللص ليصاب أحمق بضربة مع عودة "كارولين"  
 إلى البلدة فجأة...

## أرض الشهداء...

بين أنغولا و زائير وجيرانهما تنقل شخصيات رواية الأديب الروسي "أندريا  
 ماكين" حيث مزيج الحروب لا يتقطع.. في "الحب الإنساني" يستعيد شاب أنغولي  
 يدعى "إلياس ألميدا" ذكريات طفولته حين هاجم المستعمرون البرتغاليون والدته  
 ليبقروا بطنها قبل أن يطلقوا رصاصة في جمجمتها ليردوها قتيلة.. كان ذلك أيام  
 حروب التحرير والاستقلال.. ثم جاءت الحروب الأهلية ليقف "ألميدا" إلى جانب  
 المناضلين من الشعبين الأنغولي والزائيري يحارب الظلم والاضطهاد قبل أن يسافر  
 إلى موسكو لمتابعة تحويلة العلمي.. هناك يلتقي بالمطربة البلجيكية "لويزا" التي  
 تبادلته مشاعر الإعجاب ثم يترقان لتغدو هي مديرة إحدى المجلات الأوروبية ذات

الاتجاه اليساري ليتوصل "أندريه ماكين" إلى تنبئة مفادها أنه في غياب الأيديولوجيات المثالية يظل الحب المنفذ الحقيقي للإنسان.. ألم يعيش "إلياس" كذلك صديقته الروسية "آنا" على مقاعد جامعة موسكو؟...

عشق طلت ذكرياته حية في مخيلة الشاب حتى عندما انفصلا وذهب كل في حال سبيله... كما انتهت أحداث رواية "الحب الإنساني" الصادرة عند دار السوي الباريسية أواخر 2006.

### قلوب حائرة

على مقربة من مدينة سكاربورو الساحلية في مقاطعة "يورك" البريطانية التي تطل على بحر الشمال يقيم الدراماتورجي "ألن أيكبورن" صاحب عدة مسرحيات شهيرة تحولت إلى السينما:

دخن / لا تدخن "قلوب" (حظ هذا الفيلم كانون الأول 2006 في الصالات الأوروبية إخراج الفرنسي آلان رينيه و بطولة أندريه دوسوليه وبيير أديتي وسابين آزيم) ومسرحيات "أيكبورن" ساحرة باقطة تعتمد استهكم من عشية العلاقات الإنسانية على غرار موضوع "قلوب" ويعالج التأثيرات السلبية التي يمارسها سبعة أشخاص على حياة مجموعة من الأفراد.. علماً أن ما من لقاء يتم بين الفريقين الأول والثاني .. هذا إلى جانب توحيد أفراد الفريقين خلال سعيهم المحموم للهروب من عزلتهم.. وتطرح مسرحية "قلوب" مشرة عزلة الإنسان المعاصر في مجتمع استهلاكي يبتلع الصداقة والحب والإنسانية ليحولها إلى متاهة من المفاهيم المثيرة للجدل .. تجري أحداث المسرحية في ديكور ثابت مؤلف من 54 لوحة تحركها الوحدة الدرامية.. ويكتفي الدراماتورجي البريطاني في هذا العمل بإطلاق الأسماء الصغيرة على شخصوه دون ذكر عائلة كل فرد . فهناك على سبيل المثال "تييري" و"شارلوت" و"ليونيل" .. ويسعى كل من تلك الشخصيات للبحث عن رفيق دون أن يجد في نهاية الطريق هذا الآخر رغم استمرار الحوار المفتوح بينها طبقاً لأسلوب "ستانسلافسكي"...

## مصير الكتابة

لا ينتمي الأدباء الذين كتبوا "مصير الرواية" صدرت عن دار "نايف" الباريسية مطلع شباط 2007 لأية مدرسة أو تيار أو حركة أدبية يجمعهم (عددهم 27 أدبياً) احترافهم كتابة هذا النوع من الفنون الأدبية فقط.. نذكر من أسماء المشاركين "أرنو بيرتينا" و"ماثيولار نودي" و"أوليفيه روهة" وجوي سورمان".."وتناقش تلك الأعلام مسائل عدة :

لماذا الرواية اليوم؟ وكيف يكتب هذا الفن الأدبي؟ أين وصلنا كقراء معها؟ هل تواكب الرواية المعاصرة صراع الأجيال؟ تجيب مجموعة من الروائيين الأوروبيين أمثال: "هوير لوكو" وإبريك شيفلار" و"فيليب فورست" و"أبطوان فولودين" على تلك الأسئلة بتشخيص العلاقة بين الأدب وعصره ووضع النقاط فوق نصوص قادرة على تغيير المجتمع وصولاً إلى الالتزام بالواقع السياسي كما طرحه "فرانسوا بيغودو" ليتوقف كل من "باستيان" عاليه" و"تيري هبس" و"فيليب فورست" و"فولودين" عند الخلافات السياسية والتاريخية والاجتماعية التي تتمحور حولها حبكة عشرات الروايات في الغرب بشكل أساس.. وليجمع كتاب "مصير الرواية" على أن الرواية في نهاية المطاف هي "أعلى مراتب الترفيه عن النفس البشرية رغم منافسة التلفاز والفيديو والإنترنت..



## جائزة بوككر للرواية تتالها شابة هندية

(إعداد: حصاة منيف)

لم تستطع الكاتبة هندية الأصل "كيران ديساي" كبح جماح فرحها الذي بلغ حد الدهشة حين أعلن عن فوزها بجائزة بوككر للرواية، فمن هي "كيران ديساي" وما هي جائزة بوككر هذه؟

Booker بوككر هي أهم جائزة للرواية في بريطانيا تمنح مرة كل عام لأفضل رواية تصدر في ذلك العام على أن تكون مكتوبة بالإنجليزية وعلى أن يكون كاتبها من إحدى دول الكومنويلث البريطاني أو جمهورية أيرلندا. وقد تم أولاً هذا العام اختيار مائتين واثنين عشرة (212) رواية اعتبرت أفضل الأعمال في قائمة مطولة. ثم اختيرت منها خمس روايات في قائمة مصغرة، وبدأت لكتاب هذه الروايات الخمس فرصة احتلال مركز متميز على مستوى العالم الروائي العالمي. وما لبثت لجنة التحكيم المشكّلة من كتاب ونقاد وشخصيات مرموقة أن اختارت الرواية الفائزة، وكانت هذه المرة، كما أسلفنا، من نصيب كيران ديساي، فمن هي كيران ديساي هذه وماذا عالجت روايتها الفائزة "ميراث الخسران" (Inheritance of Loss).

كيران ديساي كاتبة هندية الأصل تنقل باستمرار بين موطنها الأصلي، الهند، ومكان إقامتها في نيويورك، وروايتها الفائزة تتخذ من هذين المكانين ميداناً لها. الأمر الذي أثار الاهتمام هو أن كيران ديساي هي أصغر روائية تفوز

بهذه الجائزة حتى الآن إذ إنها في الخامسة والثلاثين من عمرها. والأمر الآخر الذي لعت الأنظار أن والدتها، "آنيثا ديساي"، روائية معروفة بدورها وقد أدرج اسمها ثلاث مرات في القائمة المصفّرة المكوّنة من خمسة روائيين للمعوز بالجائزة، إلا أنها لم تحظَ بها. فهل يجدر بنا أن نستعيد هنا القول الشائع "أين الوز عوأم" وإن كان الفرخ قد سبق الإوزة هذه المرة؟؟

المكان الذي اختارته الكاتبة للمسرح الهندي لروايتها هو بلدة كاليمبونج (Kalimpong)، وهي بلدة منسية تقع عند سفوح جبال الهملايا في أقصى الشمال الشرقي من الهند قرب حدود مملكة نيبال، وغالبية سكانها البالغ عددهم ستين ألف نسمة هم من أصول نيبالية. وفوز الرواية أخرج تلك البلدة من الركن المنسي الذي تقع فيه ووضعها في مركز الأضواء.

أما المسرح النيويوركي فهو أقبية مطابخ الوحشات السريعة التي تسرح وتمرح فيها الفئران، حيث يعمل "بيجو" العامل غير الشرعي في نيويورك والذي يكافح من أجل الحصول على "الكأس المقدسة". وهي ما يطمح إليه كل هؤلاء المهاجرين غير الشرعيين في أمريكا، أي بطاقة الإقامة، أو "الجرين كارد".

تعالج الرواية إذن موضوع الهجرة والارتحال في عالم اليوم والذي يهر أركان المجتمعات الحديثة، وكذلك الضربة التي تدفعها البشرية، خاصة بلدان العالم الثالث، نتيجة لظاهرة العولمة التي تزعزع كل مكان على وجه الأرض مهما كان بعيداً أو منزوياً. ويمكن القول إن الرواية تستند إلى حد كبير على تجربة حياة كيران ديساي نفسها إذ إنها ارتحلت من الهند مع أمها حين كانت في الخامسة عشرة من عمرها حيث أقامت وعائلتها في إنجلترا لمدة عام واحد ثم حطّ بهم الترحال في مدينة نيويورك الأمريكية.

أبطال الرواية جميعاً تقريباً خضعوا لتجربة الارتحال. فالرواية تصور حياة الجد في كاليمبونج حيث يقطن في قصر قديم متهالك من بقايا العهد الاستعماري... هذا الجد هو قاضي متقاعد كثير الشكوى كان قد انتشل نفسه من بيئته الفقيرة وتمكن من الدراسة في جامعة كامبردج البريطانية العريقة أملاً بأن



يصبح من الطبقة الحاكمة إبان العهد الاستعماري. غير أن ذلك العهد كان آخذاً في الأموال لسوء حظه وحركة الاستقلال كانت قد أخذت تتصاعد باستمرار. ولذا فهو يعرض على نفسه حياة عزلة تامة لا يشاركه فيها إلا حميدته "ساي" يدأب على توجيه النقد والتوبيخ لها. والخادم الوحيد في هذا القصر المتداعي هو الطباخ المهتار الذي يهاجر أبه "بيجو" إلى نيويورك. وفي هذا الجو الكئيب يحتر هذا القاضي المتقاعد أحزانه، ولا يمكنه ضمن هذه الظروف، كما تقول ديساي، أن يحافظ على إنسانيته. علاقته العاطفية الوحيدة تقتصر على حبه لكليه (وهي عاطفة بريطانية قحة). أما الحفيدة المراهقة "ساي" فقد أرسلت لتعيش مع جدّها بعد أن فقدت أبويها، وتقع الفتاة في حب مدرس الرياضيات وهو من أصول نيبالية، ولكن هذا الحب لا ينتهي إلى شيء، إذ ينضم هذا المدرس إلى التمرّد الذي قام به السالبون في البلدة للمطالبة بحقوقهم باعتبارهم يمثلون أغلبية السكان فيها.

معظم أبطال الرواية، كما أسلفنا، يقنعون أثر حياة الكاتبة وأفراد عائلتها ومن يحيطون بها. فجدد قد يكون صورة عن جدها الذي كان ينتمي لعائلة فقيرة، وقد كافح في سبيله ليرفع من شأنه حيث كان يحاول تعليم نفسه اللغة الإنجليزية الكلمات من القاموس، وهو يجلس تحت نور الشارع، إلى أن تمكن في النهاية من الذهاب إلى جامعة كامبريدج ليدرس. عاش هنا "سمن" ظروف معيشية صعبة على العكس من أقرانه من أبناء الطبقات الهندية العليا الذي كانوا يدرسون في الجامعة نفسها. أما البطلة ساي فهي تدرس في دير للراهبات في كاليمونج، وهذا ما كانت قد فعلته الكاتبة نفسها.

تبدأ أحداث الرواية في الوقت نفسه الذي وصلت فيه كيران جيساي ووالدتها إلى نيويورك. وقبل يوم واحد من الاحتفال بتسليمها جائزة بوير قالت الكاتبة إن المطبخ الذي تصوره الرواية هو صورة لمحيز كان قريباً من مكان سكناها في نيويورك. وأضافت إن الكثير من المادة التي تحويها الرواية في مسرحها الأمريكي إنما استقتها من أحاديث عابرة مع عمال غير شرعيين هناك. فمن

السهل عليك، كما تقول، أن تصادف مثل هؤلاء الناس في شوارع نيويورك من سائقي سيارات الأجرة وأمثالهم حيث نسمع قصصاً لا تصدق حول الكيفية التي فزروا بها من بلد إلى بلد، من آسيا إلى أوروبا إلى غواتيمالا في أمريكا الوسطى، إلى المكسيك حيث يتسللون عبر حدودها إلى الولايات المتحدة.

كانت تنوي في البداية، كما قالت، أن تكتب عن تجربتها الخاصة كمهاجرة في نيويورك. ولكنها ما لبثت أن أدركت بأنها لا تستطيع أن تفعل ذلك دون أن تجعل من موطنها الأصلي، الهند، مسرحاً آخر لروايتها. وهذا يعني بالنسبة لها استرجاع أيام الطفولة التي شكلت في الأصل شخصيتها. وعلى هذا الأساس بدأت المشاهد التي تجري في نيويورك تتداخل مع تلك التي تجري في كاليمبونج.

التغير الآخر الذي جرى في مسار كتابة الرواية، والذي استمر لفترة طويلة تجاوزت سبع سنوات، هو أنها بدلاً من معالجة ما يواجه الطبقة العليا من المهاجرين والتي تنتمي إليها فقد انتقلت إلى الطبقة الدنيا مثل بيجواين الطباخ الذي يختلف تجربته في الهجرة والارتمال عن تجربة الكاتبة. فهو يمثل وجهاً آخر لا تتحدث عنه الصحافة التي تنعش بالاردهار الاقتصادي الذي تحققه العولة لبلدان العالم وتحدث عن ثقافة طفل الحاسوب في المدن الهندية. غير أن ما تراه في الهند هو أنها، أي العولة، خلقت انقساماً طبقياً هائلاً. فانت ترى مقرات الشركات العالمية الكبرى ولكنها محاطة بأكوخ الفقراء. فالعالم، كما تقول الكاتبة ليس مسطحاً<sup>(1)</sup>. وهي تشير إلى أن روايتها تتناول أيضاً خطأ تاريخياً لا يقل أهمية، وهي أن قصة الاستعمار القديم التي تتناولها سيرة حياة القاضي المتقاعد إنما تتكرر الآن لتمثلها أمريكا.

رواية "ميراث الخسران" هي الرواية الثانية لكيران ديساي بعد روايتها الأولى "صنجيل في بستان جوافة" والتي صدرت عام 1998. وقد توجهت إلى كاليمبونج لكتابة الفصول التي اتخذت الرواية من هذه البلدة مسرحاً لها. أما

(1) تشير الكاتبة هنا إلى كتاب "العالم مسطح" الذي أصدره الكاتب الأمريكي المعروف توماس فريدمان والذي يدور حول نمع العولمة وكيف أنها تشمل الجميع بما فيها دول مثل الهند

تلك التي جعلت من نيويورك ميداناً لها فقد كتبها في شقة والدتها في نيويورك. وكانت كلتاها تكتسا في نفس الغرفة، وإن بأسلوبين مختلفين. فأسلوب أمها، كما تقول، شديد الانضباط. فهي تكتب بقلمها على الورق ويأتي كل سطر من سطورها دون أن تشوبه أية شائبة، مرتب وملتزم بقواعد اللغة وكأنها هناك يد أخرى تراجعها وتصحح أي خطأ فيه. أما أسلوبها هي، أي الابنة، فهو يتسم بالفوضى وعدم الترتيب كما تقول. وقد عبرت عن امتنانها لأمها لما قدمته لها من نقد رقيق لطيف، كما قدمت لها خبرتها وحنيتها على قصص أية خطوط زائدة في القصة، وبصحتها بأن عليها أن تتوقف عند نقطة ما عن المراجعة وتطلق سراح الكتاب مهما كان يحوي من أخطاء. وعرفانا من كيران ديساي بفضل أمها فقد أهدت الكتاب لها.

وصفت هيرميون لي Hermione Lee رئيسة لجنة التحكيم لجائزة بوكسر لهذا العام رواية "ميراث الخسائر" بأنها عمل رفيع يعبر عن اتساع إنساني وحكمة إنسانية مع رقة هائلة وحملة سببية قوية. وتجدد الإشارة إلى أن مبيعات الرواية لدى صدورها كانت متواضعة نسبياً. إلا أنها أصبحت في قمة قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في بريطانيا إثر فوزها بجائزة بوكسر، كما حصلت الكاتبة على مبلغ خمسين ألف جنيه إسترليني (حوالي 94,000 دولار) كجائزة لروايتها.

ذكرت الكاتبة أن روايتها تنقلب على المفهوم والنظرة السائدين عن الهند على أنه بلد الترابط العائلي والمجتمعات المترابطة والإحساس بالجذور الراسخة التي تمتد لأجيال. وأعربت عن اعتقادها بأن تلك القيم لا تنطبق على الكثيرين ممن يعيشون في الشتات وعلى أولئك الذين ينتقلون بين الغربة وبلدهم الأصلي. فمنذ الصفحات الأولى التي تصور الحياة في كالمبونج كمكان شديد الرطوبة إلى درجة مزعجة فإننا نشهد صورة تختلف كلياً عما تروجه الكتيبات السياحية وتناقض ما يتوقع قارئ غربي أن تصوره رواية هندية.

تعلن كيران ديساي أن الناشرين يرغبون بنشر كتب تحمل صوراً تقليدية من نوع خاص لأننا جميعاً نودّ مشاهدة صور معينة لكل بلد.. فنحن في الهند مثلاً نريد أن نرى صورة سويسرا على أنها بلاد ترعى فيها الأبقار على تلال خضراء. وفي الأدب الإنجليزي نودّ أن نرى أزهار السوسن البري والقس الذي يمتطي دراجته. غير أن الواقع والحقيقة أكثر تعقيداً وتنوعاً. فحتى في أقصى أركان الدنيا، في الأركان البعيدة عن مراكز القوى المسيطرة فأنت لا ترى صورة بسيطة مختلفة إن ذهبت إلى هناك. فقد اختلط العالم ليصبح مزيجاً مشوشاً حتى في تلك المواقع الصغيرة البعيدة. فأنت تجد، حتى في ركن منسي مثل كاليمبونج، معارك العالم تنفذ إلى هناك بطريقة ما. في المنطقة التي تسكن فيها عائلتها في نيودلهي، وهي منطقة كانت قرية بسيطة ما لبثت أن أصبحت ضاحية من ضواحي العاصمة الهندية فإنك تجد هناك، كما تقول، مطاعم الوجبات السريعة مثل "ماكدونالد" و"بيتزا هت" ومقهى "كوستا كوفي" تتجاور كتفاً لكتف.

هذه العولة، تقول ديساي، تحطف الأبصار بأنوارها الباهرة وبيريقها البارد ولكنها تحمل في ثناياها أنماطاً مختلفة من الأضرار. قد تبدو الطبقة الوسطى سعيدة ومستبشرة، فهي تتسوق وتأكل، بل وحتى تشتري مشكلات غريبة مثل البدانة. ولكن كيف يمكنك ألا تتحدث عن مثالب هذا الوضع؟ كيف يمكنك أن تتجاهل الفقر واسع الانتشار والافتقار للبنية التحتية؟ فهاهي الشركات العالمية الكبرى تزورها المناطق العشوائية المليئة بالفقراء.

تقول "جيل لويس" في مقال في الأسوشيتد برس تعلق فيه على فوز رواية "ميراث الخسران" إن هذا العمل رواية غنية تعبر عن أكثر الزوايا بعداً في هذا العالم غير أن تصويرها للعولة إنما يصور الجانب المظلم فيها. فالشعور بالوحدة والعزلة يخنق "بيجو" العامل غير الشرعي في نيويورك، أحد الأمكنة الأكثر ضجيجاً وزحمة في العالم. وتضيف أن ديساي، بحكم تجربتها، تدرك كم يمكن لحياة المهاجر أن تكون تجربة تتسم بالوحدة الخائفة. وتنقل جيل لويس عن كيران ديساي قولها: "أدرك أنني لا أستطيع رواية قصة كاملة عما لا أعرفه، عما

يحدث في الهند فعلاً.. فهذا من اختصاص كاتب يعيش في الهند وليس من اختصاصي أنا. هذا ما لا أستطيعه، وهو ما يبحث لدي شعوراً بالفقدان والخسران. ما يمكنني أن أرويّه هو قصة مختلفة تتكون من أجزاء صغيرة متناثرة من هنا وأخرى من هناك ولكنها ترتبط ببعضها بطريقة ما بخيط رفيع.

الرواية، كما تقول جيل لويس، هي كوميديا إنسانية تحاول أن تمزج الجد بالسخرية الحقيقية: إنه كتاب قوي التعبير وهو نتاج للكثير من حب الاستطلاع والتفكير والأسفار.

أما "بويد تونكين" فيقول في مراجعة للرواية في نشرة "آرتس أند بوكس ريفيو" (Arts, Books Review) باعتباره كان رئيساً للجنة التحكيم عام 1999 حين كانت رواية والدته كيران ديساي مرشحة لجائزة بوكس الأم والابنة تعجبنا ذلك النسيج برشاقة جاعلتين منه فناً أدبياً... لقد كانتا نكتبان من، وعن التجربة الهندية حول الارتمال والاعتراب والكفاح لتحقيق النجاح في الخارج، تجربة تنوق في نفس الوقت خلق وطن يصبح خيالاً أكثر فاكثراً.

ويضيف تونكين قائلاً: "غير أنه على الرغم من تداخل المسائل التي تطرحها كل من الأم والابنة في كتاباتهما، غير أن هنالك بوناً شاسعاً بحجم جبال الهمالايا يفصل بين أسلوبيهما. فأسلوب الابنة يضج حماسة وحيوية ومرحاً بينما يتسم أسلوب الأم بالصراحة. وبينما يعبر أسلوب الابنة عن سرعة الحركة والتوثب فإن أسلوب الأم يتسم بالهدوء والتحفّظ. ومع ذلك فإنهما كلتيهما، وعلى الرغم من اختلاف صوتيهما، إنما تعبران بعمق عن حالة الحزن والأسى التي تلون حياة الترحال القلق الذي يحيط بحياة المهاجرين".

ينقل تونكين عن ديساي قولها: "هنالك نقاط تطابق عديدة في وضع المهاجرين من مختلف أنحاء العالم الثالث. ولقد حاولت في روايتي أن أعقد القصة الأمريكية البسيطة التي يطلب منك أن ترويها عن أحلام تلك الهجرة. وعندما وصلت إلى أمريكا لأول مرة كنت أأمل أن أشارك في حوار أكثر سهولة وأن أنظر ببساطة أكبر إلى العملية برمتها. فهذه، فيما أعتقد هي رغبة بشرية واقعية. فما

ترغب به في الواقع هو الشعور بالرضا وراحة البال. إلا أنك ما تلبث أن تنتبه إلى الجانب المظلم من الأمور".

تعتبر الرواية، كما يقول تونكين عن الكثير من المرات في الفصول التي تجعل من نيويورك مسرحاً لها، فحالة الرعب والعدوان التي سادت في الآونة الأخيرة هناك جعلت ديساي تحسّ أكثر فأكثر بأصولها الهندية، وأنها تظل هندية. وإن كانت تعيش في نيويورك. وهي تقول: "إنني أرفض من الناحية السياسية كل ما يجري رفضاً قاطعاً، وإنني أدرك بأنني أنظر إلى الأمور من منظور غير غربي. أشعر بأن هنالك هوة افتتحت واتسعت أكثر من أي وقت مضى. ولكنني ربما كنت محظوظة لأنني أستطيع رؤية وجهي الصورة ولأنني أرى الجانبين، فأنا أذهب وأعود باستمرار".

تقول ديساي إنها عندما كانت في طور النمو في الهند كان يبدو لها وكأن البلاد لن تتغير على الإطلاق. كانت تبدو وكأنها محشورة ومربوطة بحيث يثراى لك أنه ليس هناك شيء سيتغير وعلى مدى سنين. كانت تسود حينذاك سياسة الأبواب المغلقة في وجه العالم: أما الآن فقد اختلط العالم وامتزج بصورة تبهر الأنفاس".

ولكن هل قبلت رواية ديساي بالترحاب في كل مكان؟ الملفت للنظر أن هنالك من يوجه النقد الشديد لروايتها في كاليمبونج، مسرح الرواية في الهند. فيقول "رانديب رامشي" في مقال نشرته الجارديان اللندنية إن سكان البلدة من ذوي الأصول النيبالية أبدوا استياءهم من الصورة التي صورتهم بها الرواية بحيث أن هنالك من هددوا بإحراق نسخ منها في ساحة البلدة. إذ يعتقد البعض منهم بأن ديساي تناولتهم بنظرة استعلاء وفوقية إذن صورت النيباليين، كما يقول هؤلاء كمجرمين حقراء وبأنهم يتصفون بالغباء بحيث لا يمكنهم أن يكونوا أكثر من عمال مأجورين. ويشير آخرون إلى أن الرواية لا تشير إلا بشكل عابر إلى الدماء التي سالت إبان تمرد النيباليين في البلدة في ثمانينات القرن الماضي احتجاجاً على معاملتهم كأقلية في بلدة يمثلون فيها الأغلبية.

ينقل المعلق عن أحد مواطني البلدة قوله إن الكاتبة تتحدث عن كاليمنونج بنظرة شخص خارج عنها لا يمت لها بأية صلة، أو أنها استقت معلوماتها من أشخاص موهوبين بحيث تبدو كاليمنونج بلدة بعيدة كل البعد عن واقعها الفعلي. غير أن دار "بنجوين" التي نشرت الكتاب تقول إن العمل هو مجرد رواية قصصية متخيلة وإن تعليقات هؤلاء المتقدين ليست إلا آراء فردية. وأضافت: إن الكاتبة لا تختشى قط حدوث مثل ردود الفعل هذه، بل إنها تنوي زيارة المنطقة. وتجدر الإشارة إلى أن "ميراث الخسران" هي أول رواية تنشرها بنجوين تفوز بجائزة بوكسر منذ خمسة عشر عاماً.

وفي الختام لابد من الإشارة إلى أن كتاباً هنود عديدين يظفرون بالجوائز الأولى في بريطانيا وأمريكا. فقد سبق أن فازت بجائزة بوكسر الكاتبة الهندية "أرونداتي روي" عن روايتها "آشياء الله الصغيرة" قبل تسع سنوات. وفي أمريكا فازت مثلاً الكاتبة هندية الأصل "جوميا لاهيري" بجائزة "بوليتزر"، أرفع الجوائز الأدبية الأمريكية في عام 2000 عن مجموعتها القصصية "مفسر الأوجاع". والتساؤل الذي يطرح هنا، هل نصب معين مهاجرين من أبناء الضاد أو يكاد. لقد كان أدب المهجر في بدايات القرن الماضي درة في الأدب العربي. فلماذا توقف مهاجرونا أو يكادون عن احتلال مراكز ماثلة في مهاجرهم، أم أنهم لا يعانون من مرارة في الغربة؟؟.

